DIE BILDLICHEN DARSTELLUNGEN DER INDISCHEN GÖTTERTRINITÄT IN DER ÄLTEREN ETHNOGRAPHISCHEN LITERATUR

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION)
DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

*

VORGELEGT VON
ERNST SCHIERLITZ
AUS MÜNCHEN

MÜNCHEN 1927

DRUCK VON VAL. HÖFLING, MÜNCHEN, LÄMMERSTRASSE 1

Referenten: Prof. Dr. Lucian Scherman.

Prof. Dr. Hanns Oertel.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV LEIDEN

Mit Druckunterstützung der Philosophischen Fakultät.

Vorwort.

Die Anregung, die bildlichen Darstellungen der indischen Göttertrinität in der älteren ethnographischen Literatur zum Gegenstand einer Untersuchung zu machen, verdankt der Verfasser seinem verehrten Lehrer Prof. Dr. Lucian SCHERMAN. Absicht der vorliegenden Arbeit ist, einen bisher brach gelegenen und nur schwer zugänglichen Materialkomplex einstweilen zu ordnen und handlich zu gestalten, um damit einen Einblick in das historische Werden und Verstehenlernen von Dingen zu ermöglichen, die uns heute geläufig scheinen. Neben dieser systematischen Aufgabe waren, soweit sich das durchführen ließ, die Quellen zu den Darstellungen aufzuzeigen, Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen den Gruppen klarzustellen und Erstmaliges von der Kopie zu scheiden. Die Vertiefung der im späteren Verlaufe auftauchenden Einzelfragen, deren Lösungen den Rahmen dieser Darstellung weit überschreiten würden, sei der Zukunft vorbehalten.

Das Interesse, das Prof. Dr. Lucian SCHERMAN dieser Arbeit entgegenbrachte und die Fingerzeige, die er an schwierigen Stellen des Weges aus seiner reichen Kenntnis der einschlägigen Materialien heraus geben konnte, haben einen bedeutenden Anteil an ihrem Zustandekommen. Ihm, sowie den Herren W. CALAND (Utrecht), Jarl CHARPENTIER (Upsala), S. EURINGER (Dillingen), H. GOETZ (Berlin) und N. NEBE (Halle), die mit Auskünften freundlichst zur Hand waren, sei dafür herzlichst gedankt.

Der philosophischen Fakultät der Universität München, die die Drucklegung dieser Arbeit durch einen namhaften Zuschuß förderte, spricht der Verfasser hier nochmals seinen besonderen Dank aus.

Vorbemerkung.

Als „ältere ethnographische Literatur" ist hier die einschlägige Literatur Europas, mit Ausschluß der russischen, von der Entdeckung des Seeweges nach Ostindien durch Vasco da Gama bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts herangezogen.

Der Begriff „indische Göttertrinität" umfaßt die Götter Brahmâ, Vish*n*u und Çiva mit ihren Erscheinungsformen — Avatâra und verschiedene Aspekte des Vish*n*u und Çiva — jedoch unter Ausschluß der ihnen zugehörigen weiblichen Gottheiten und ihrer Abkömmlinge.

Die Abkürzungen bei Literaturangaben folgen der „Orientalischen Bibliographie". Bei der Umschrift sind aus technischen Gründen palatales s durch ç, zerebrales s durch sh, zerebrales t, d, l, Nasale (mit Ausnahme des dentalen und labialen) und Visarga durch kursive Buchstaben und der r-Vokal durch *ri* wiedergegeben.

Von einer Veröffentlichung der mit der Dissertation eingereichten Abbildungen, die nun an Hand der Originale mit dem vorliegenden Text zu vergleichen sind, mußte aus finanziellen Gründen Abstand genommen werden.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Brahmâ, Vishṇu und Çiva in der europäischen Literatur des 16. und 17. Jhdts. bis zu den ersten Abbildungen 7—9

Die Abbildungen von Brahmâ, Vishṇu und Çiva in der Literatur des 17., 18. und beginnenden 19. Jhdts. . . . . 9—78

I. HOLLAND, 17. Jhdt. . . . . 9—36

ROGER Abraham (Abbildungen S. 9 ff.; Quellen S. 11 f.).

KIRCHER Athanasius (Abbildungen S. 12 ff.; Quellen S. 15 ff.; Nachdrucke [ROGER, PICART, PIVATI, MAURICE] S. 17 f.).

BALDAEUS Philippus (Abbildungen S. 18 ff.; Quellen S. 22 ff.; BALDAEUS und KIRCHER, S. 24 ff.; Nachdrucke [SCHULTZE, de VRIES, CHURCHILL, PICART, COLEMAN, PIVATI, MAURICE, WOLLHEIM DA FONSECA] S. 27 ff.).

DAPPER Olfert (Abbildungen S. 31 ff.; Quellen S. 34 f.).

II. FRANKREICH, 17. und 18. Jhdt. . . . . 36—51

LA BOULLAYE-LE-GOUZ François de (Abbildungen S. 37 ff.; Quellen S. 39).

LA FLOTTE A. de (Abbildungen S. 39 f.; Quellen S. 40).

LA BARBINAIS LE GENTIL de (Abbildungen S. 40 ff.; Quellen S. 42).

SONNERAT Pierre (Abbildungen S. 43 ff.; Quellen S. 46 f.; Nachdrucke [d'HANCARVILLE, MAURICE, COLEMAN] S. 47 ff.).

d'HANCARVILLE P. F. Hugues (Abbildungen S. 49 f.; Quellen S. 50).

III. DEUTSCHLAND, 18. Jhdt. . . . . 51—61

ZIEGENBALG Bartholomäus (Die Bilder der „Genealogie" S. 51 ff., zum Teil bei LA CROZE abgedruckt S. 53 ff.).

NIEBUHR Carsten (Abbildungen S. 57 ff.; Quellen S. 60; Nachdrucke [d'HANCARVILLE, PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO, MAURICE] S. 60 f.).

IV. ITALIEN, 18. Jhdt. . . . . 61—70

PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO (Abbildungen S. 62 ff.; Quellen S. 67 ff.; Nachdrucke [WOLLHEIM DA FONSECA] S. 70).

V. ENGLAND, 18. und beginnendes 19. Jhdt. . . . . 70—78

HOLWELL John Z. (Abbildungen S. 71 ff.; Quellen S. 73).

JONES William (Abbildungen S. 73 ff.; Quellen S. 75).

MALET Charles (Abbildungen und Quellen S. 75 f.).

BUCHANAN Francis (Abbildungen und Quellen S. 76 f.).

MOOR Edward, S. 77 f.

Anmerkungen . . . . . 79—90

Bibliographische Übersicht . . . . . 91—94

Erklärung ikonographischer Sanskrittermini 94

Einleitung.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts treffen wir auf die ersten Abbildungen, die in den Stoffkreis dieser Untersuchung fallen. Die Vorstellung von der indischen Trias Brahmâ, Vish*n*u und Çiva, wie sie die vorhergegangene Literatur bruchstückweise dem Abendland übermittelt hatte, soll in dieser Einleitung kurz skizziert werden, da die aus ihr gewonnene Anschauung die historische Grundlage unserer Darstellung bildet.

DIE TRIMÛRTI. Die äußere Ähnlichkeit der indischen Trimûrti, der Zusammenfassung von Brahmâ, Vish*n*u und Çiva in ein Wesen, mit der christlichen Dreieinigkeit erweckt schon verhältnismäßig früh das Interesse einiger Reisender und Missionare in Indien und veranlaßt sie zu Vergleichen und Folgerungen, die noch lange Zeit in der Literatur eine Rolle spielen. So berichtet der Portugiese Duarte BARBOSA in seiner um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum erstenmal gedruckten Reisebeschreibung von den Indern, daß sie die Trinität unter dem Namen „Bermabesma Maçeru" (skr. Brahmâ — Vish*n*u — Maheçvara. Letzterer Name ist eine Bezeichnung für Çiva) verehren, worunter drei Personen und nur ein einziger Gott zu verstehen seien, der seit Anbeginn der Welt existiere[1], und sein Landsmann, der Jesuit Luis FROIS fügt zu einer ähnlichen Notiz über die drei göttlichen Personen, aus denen sich die „Trinità" der Inder zusammensetzt, bei, daß der gemeinsame Vater der drei der Gott „Parabrama" (skr. parabrahman) sei, den sie als höchstes Wesen erkennen[2]. BARBOSA bot jedenfalls eine indische Trimûrtidarstellung Anlaß zu seiner Bemerkung, während FROIS gelegentlich einer Disputation mit einem „Gioghe" (skr. Yogî) das Thema der Trinität streifte.

Drei Götter mit den Namen „Pyramam" (skr. Brahmâ), „Vidhunum" (nach Kanaresisch Vi*tth*u für skr. Vish*n*u; vgl. BHANDARKAR S. 87) und „Vnitirem" (aus skr. Rudra[3] verderbt), von denen der erste als Schöpfer, der zweite als Zerstörer, der dritte als Erhalter charakterisiert sind, nennt dann der Pater Nikolaus PIMENTA[4]; allerdings ist die Reihenfolge der dem Vish*n*u und Çiva zugeschriebenen Funktionen nach der indischen Anschauung gerade umgekehrt. Die drei heißen zusammen „Maha Murte" (skr. Mahâmûrti)[5]. Ihr Bild stellt eine Gestalt mit drei Häuptern dar[6].

VISH*N*U und ÇIVA. Die Verehrung des Vish*n*u und Çiva in ihren verschiedenen Avatâra und Aspekten steht im Vordergrund des

hinduistischen Kultes. Die in Indien so häufigen Darstellungen insbesondere des ersten Gottes und seiner Inkarnationen sind wohl die Ursache, daß die älteren Autoren sich vorzugsweise mit ihnen beschäftigen und ein ganz richtiges Bild ihres Inhaltes und ihrer Bedeutung zu liefern vermögen. Der schon genannte Pater DALMEIDA (s. Anm. 6) ist der erste, der Inkarnationen indischer Götter in Tier- und anderer Gestalt erwähnt; er spricht von Schildkröte, Schwein, Fisch, Hyazinthe und „anderen, ähnlichen Torheiten"[7]. Obwohl er sie nicht mit Vish*n*u in Verbindung bringt, besteht kein Zweifel, daß wir unter den drei ersten drei Avatâra dieses Gottes Kûrma, Varâha und Matsya zu verstehen haben. Was er mit der Hyazinthe meint, ist unklar[8].

Die vollständige Reihe der bekanntesten zehn Avatâra des Vish*n*u enthält eine Veröffentlichung von HAYUS aus dem Jahre 1605[9]. Nach einem summarischen Überblick über einige religionsphilosophische Ideen der Inder kommt der Autor auf ihr System der vier Weltalter (skr. Yuga) zu sprechen und verknüpft mit einer Darlegung desselben die Beschreibung der verschiedenen Gestalten, die ihr Gott (daß es sich um Vish*n*u handelt, wird nicht besonders erwähnt) auf der Welt angenommen hatte. Nach den vier Zeitaltern geschieden sind es: im ersten Matsya („piscis"), Kûrma („testitudo"), Varâha („porcus"); im zweiten Narasi*m*ha („umbilico tenus leo, reliquo corpore femina" sic!), Vâmana („pauperis et abiecti Brachmannis vultu"), Paraçurâma („indutus hominem Parcaram [skr. Paraçurâma] nomine"), Râmacandra („hominis vultu et forma, cui Ram nomen Giocarat [skr. Daçaratha, König von Ayodhyâ und Vater des Râmacandra] filii"); im dritten K*r*ish*n*a („ut homo Chisiu [skr. K*r*ish*n*a] dictus"), Buddha („homini alteri similis Buthantar [soll heißen Buthautar, skr. Buddhâvatâra] nomine"); im vierten Kalki[10]. Dieses Material steht möglicherweise in Verbindung mit einer Hs. aus der gleichen Zeit, die noch ausführlicher über die Inkarnationen des Vish*n*u berichtet[11]. Von geringerer Bedeutung ist die Erwähnung einiger Bilder des Vish*n*u, die der Pater Simon SA in dem berühmten Tempel namens Ve*n*kateçvara in Tirupati, North Arcot District, gesehen hatte[12]. Auch die Notiz bei GUERREIRO bringt uns wenig Neues[13].

Über das Aussehen des Gottes Çiva erfahren wir fast nichts. Wir begnügen uns, auf zwei Beschreibungen zu verweisen, die sich mit der bekannten Darstellung des dreiköpfigen Çiva in dem Höhlentempel von Elephanta beschäftigen[14].

Die weitere Ausgestaltung des hier so knapp wie möglich umrissenen Bildes von den drei Göttern übernehmen die nun folgenden bildlichen Darstellungen, deren erste wir in holländischen Werken des 17. Jahrhunderts antreffen. Ebenso wie es unrichtig wäre, das eben angeführte Material für nur annähernd erschöpfend zu halten, wäre es falsch, nach dieser Grundlage die tatsächlichen Kenntnisse vom Hinduismus und seinen Göttern in der behandelten Epoche beurteilen zu wollen. Diese waren bedeutend umfangreicher als sie in der gedruckten Literatur zutage treten[15]; das meiste und inhaltreichste liegt in Handschriften verborgen, die noch der Erschließung harren, für unseren Zweck demnach vorerst nicht in Frage kommen[16]. Hier setzt die Einzelforschung ein, deren Weg CALAND, Jarl CHARPENTIER, A. de JONG und ZACHARIAE mit vielem Erfolg eröffnet haben.

I. HOLLAND, 17. Jahrhundert.

Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert beginnt Holland den bis dahin in den indischen Gewässern fast unumschränkt herrschenden Portugiesen ihren Platz mit Erfolg streitig zu machen[17]. Im unmittelbaren Anschluß daran erscheint eine umfangreiche holländische Indienliteratur, die neben den politischen Ereignissen in breitem Ausmaße auch die kulturellen Besonderheiten Indiens und des indischen Archipels behandelt. Über das Thema der indischen Religion hat sie einige Werke hervorgebracht, die noch heute mit Gewinn zu lesen sind. Das reiche Material an Abbildungen indischer Götter soll, soweit wir es benötigen, im folgenden zusammengestellt werden.

Abraham ROGER. De / Open Deure / tot het / Verborgen Heydendom / ofte / Waerachtiges vertoogh van het leven / ende Zeden; mitsgaders de Religie / ende Godsdienst der Bramines / op de Cust Chormandel, ende / de Landen daar ontrent. Leyden 1651. (Benutzt ist die Neuausgabe von W. CALAND, 's Gravenhage 1915.)
ROGER's Werk hat von dem Jahre seines Erscheinens bis auf den heutigen Tag das Interesse aller der Menschen, die sich mit der in ihm behandelten Materie zu beschäftigen hatten, auf sich gezogen und tritt uns in zahllosen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts als hauptsächlich benutztes Quellenwerk entgegen. Dabei

ist überall der Text in ausgiebiger Weise verwendet und kommentiert, nirgends treffen wir jedoch auf eine Notiz, die darauf hinwiese, daß ROGER's Verdienst um die Erforschung des Hinduismus sich auch nach einer anderen Richtung hin erstreckt. ROGER hat nämlich nicht nur ein textlich wertvolles Buch hinterlassen, sondern wir finden in diesem zugleich mehrere der ersten wirklich deutbaren Abbildungen indischer Götter in der europäischen Literatur.

Die Erstausgabe der „Open Deure" hat als Umrahmung des Titelblattes eine Folge von sieben kleinen Bildchen: Idole, kultische Prozessionen, Asketen, eine Witwenverbrennung usw. Aus diesen sieben Zeichnungen macht die deutsche Ausgabe (Nürnberg 1663) acht Einzelbilder, die in den Text eingefügt sind und geringe Veränderungen gegenüber den Vorlagen aufweisen. Ebensoviele Einzelbilder, nur in etwas größerem Format und geringfügig umgeändert (seitenverkehrt und ähnliches), enthält auch die französische Ausgabe (Amsterdam 1670).

Drei von den genannten Idolen lassen sich unschwer als Abbildungen des Çiva, Ga*n*eça und Râma deuten, eine vierte (zweiarmige Gestalt eines Reiters, Titelblatt rechte Seite) könnte nach einer im Text enthaltenen Beschreibung Vish*n*u sein. (Vgl. Teil 2, Kap. 11, S. 124.) Da jedoch nichts in den Einzelheiten der Figur diese Annahme unterstützt, wollen wir sie nicht weiter verfolgen, sondern uns zu den beiden anderen Darstellungen wenden[18].

1. RÂMA. Auf der untersten Szene, die eine kultische Prozession mit Wagen darstellt, steht ganz rechts eine männliche Figur mit vier Armen, in den Händen Bogen, Schild, Schwert und Pfeil. Auf dem Kopf trägt sie eine hohe, nach oben spitz zulaufende Krone[19]. Sie steht in keinem Zusammenhang mit dem Vorgang auf dem Bilde. Die Figur stellt Vish*n*u in seiner siebenten Inkarnation (nach der gebräuchlichen Reihenfolge, die auch ROGER hat[20]) als Râghava-Râma dar. (Vgl. zu diesem Avatâra RAO **1**, S. 186 ff.)

2. ÇIVA. In dem oberen Bildchen rechts befindet sich eine Darstellung, die anscheinend ein indischer Tempel sein soll. Davor sitzen auf Sockeln zwei Göttergestalten, rechts Ga*n*eça und links eine Figur mit vier Armen und nacktem Oberkörper. In der rechten oberen Hand läßt sich mit einiger Anstrengung jene indische Handtrommel (skr. *d*amaru) wiedererkennen, die fast stets Çiva als Attribut beigegeben ist, während das Objekt in der entsprechenden

linken Hand nicht mit Sicherheit zu deuten ist; anscheinend ist es eine Gazelle, skr. m*ri*ga, ein anderes Attribut des Çiva. Die beiden inneren Hände werden vor Brust und Leib gehalten.
Die zwei Gestalten sind sehr plump gezeichnet und besonders in den Einzelheiten höchst ungenau. Im Buche selbst wird nirgends ausdrücklich auf Abbildungen Bezug genommen, es ist überhaupt kein Hinweis vorhanden, daß solche mit dem Text verbunden waren. Daß der Herausgeber ihnen auch keine besondere Bedeutung beimaß, geht aus ihrer Stellung auf der Titelseite deutlich hervor, in der der Charakter des Einzelbildes gegenüber seiner Funktion als Umrahmung fast ganz in den Hintergrund tritt.

Die Quellen, aus denen A. ROGER, „in sijn leven Bedienaer des H. Evangelii op de Cust Chormandel", das Material zu seinem Buch schöpfte, haben CALAND (in seiner Ausgabe von ROGER's Buch) und ZACHARIAE (GGA 1916) untersucht. Als primär sind Epen und Purâ*n*a in Sanskrit und Tamil anzusehen, deren Inhalt dem Autor von zwei Brahmanen mitgeteilt wurde. Die ihm vorliegende zeitgenössische Literatur über das Hindutum hat ROGER zu seinem Buche nicht benützt.
Die Frage nach der Herkunft der Zeichnungen oder deren Vorlagen läßt sich im positiven Sinne nicht beantworten. Es scheint, daß ein Teil nach den im Text des Buches enthaltenen Beschreibungen angefertigt wurde (die Asketen, Witwenverbrennung u. a.), bei den Götterdarstellungen ist dies jedoch sicher nicht der Fall. Die Differenzen zwischen Bild und Text beweisen es[21]. Auch aus anderen Publikationen sind die Bilder nicht übernommen worden; jedenfalls ergaben sich keinerlei Anhaltspunkte nach dieser Richtung. Desgleichen spricht die Ungenauigkeit im ikonographischen Detail und die unindische Komposition der Szenen dagegen, daß es sich bei den Abbildungen um Kopien nach indischen Originalzeichnungen handelt. Prof. CALAND, um Auskunft in dieser Frage gebeten, bestätigte die Unmöglichkeit ihrer endgültigen Beantwortung. Die verlockende Hypothese, in den Bildern Skizzen von ROGER's Hand zu sehen, bleibt unbeweisbar, da die Handschrift des Buches verloren ist.
Bei der Einordnung dieser Bilder in den historischen Zusammenhang, d. h. in die Reihe der nun folgenden Abbildungen indischer Götter, müssen wir uns darüber klar sein, daß sie für ihre Zeit keinen Wert als Anschauungsmaterial besaßen. Da sie in gar

keinem Zusammenhang mit dem Buch standen, konnte man ihre Bedeutung nicht erkennen. Sie spielen auch in der älteren Literatur nirgends eine Rolle.

Athanasius KIRCHER. A. Kircheri e Soc. Jesus China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata. Amsterdam 1667.

Die beiden Reisebeschreibungen des Pietro DELLA VALLE (1657) und des Karmeliten GIUSEPPE di Santa Maria (1666), die viel Neues über die indischen Götter brachten, gaben wohl auch KIRCHER, der sich um jene Zeit in Rom aufhielt, die Anregung, in seinem Werke einige Kapitel der Darstellung der indischen Religion zu widmen (3. Teil, Kap. 3—6), von denen besonders das letzte „De alia fabulosa doctrina Brachmanum, id est, de decem Incarnationibus Dei, quas Gentiles Indiani extra et intra Gangem credunt" unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Sein Text — neben einer kurzen Einleitung eine Beschreibung jedes einzelnen Avatâra — ist begleitet von zehn Bildern (10:16,5 cm), anspruchslos und etwas dürftig anmutenden Strichzeichnungen, die von Metallplatten gedruckt und nicht signiert sind. Sie stellen Inkarnationen des Vish*n*u dar. Neun von den zehn Bildern tragen Überschriften in lateinischer und in Devanâgarîschrift; letztere sind aber sehr verstümmelt und kaum leserlich[22]. Die Reihenfolge der Avatâra in den Bildern (Paraçurâma, Vâmana, Matsya, Varâha, Narasi*m*ha, Râmacandra, K*r*ish*n*a, Kûrma, Buddha, Kalki) entspricht weder der allgemein üblichen Aufzählung, die mit Matsya zu beginnen pflegt (s. oben bei HAYUS und ROGER), noch steht sie in Einklang mit dem vorausgehenden und begleitenden Text, der meist gar nicht zu der Abbildung paßt und sich auf eine andere als die ihm zugeteilte Inkarnation bezieht. Doch haben diese Fragen zunächst noch keine größere Bedeutung; wir wollen uns den auf den Bildern dargestellten Gottheiten zuwenden.

BRAHMÂ. 1. Auf der dritten Darstellung, „Machautar" (auch „Matxautar" und „Matzautar". Skr. Matsyâvatâra) überschrieben. Brahmâ sitzt, mit dem Namen „Bhavani" bezeichnet[23], in der rechten oberen Bildecke auf einer bis zur Unkenntlichkeit verzeichneten Lotosblume. Er hat vier bärtige Gesichter, auf den Köpfen drei spitze Mützen (sollen Kronen vorstellen) und besitzt

vier Arme (zwei Hände im Schoß, zwei seitlich gehalten, ohne Attribute). Rechts von Brahmâ ist eine Blume auf einem langen Stengel abgebildet, vor ihm liegt ein Buch, während Vish*n*u, der eben aus dem Wasser emporsteigt, ihm den Veda in Form einer indischen Palmblatthandschrift hinreicht.

2. Auf dem achten Bild, „Krexno" (skr. K*r*ish*n*a) genannt. Die Bezeichnung ist falsch; die Abbildung stellt nicht K*r*ish*n*a dar, sondern zeigt die Szene des Kûrmâvatâra, das Quirlen des Milchozeans durch die Götter und Dämonen. Brahmâ steht ganz rechts und hält mit zweien seiner vier Hände den Schwanz der Schlange fest. Diesmal ist er bartlos und seine vier Köpfe tragen eine vierzackige Krone. In keinem der beiden Fälle erwähnt der den Bildern beigegebene Text den Gott Brahmâ, obwohl der Autor seinen Namen kennt und vorher auch von ihm spricht[24].

3. Ein weiteres Bild, die vor den bisher besprochenen liegende Tafel auf S. 154 des Buches, gehört zu der Erzählung von der Erschaffung der vierzehn Welten (S. 155). Wie diese aus den verschiedenen Körperteilen des „Bruma" entstanden, soll die Zeichnung, die ihrer Ausführung nach nicht zu den Avatâra gehört, veranschaulichen. „Bruma", als nackter Mann von europäischem Typus mit lang wallendem Lockenhaar wiedergegeben, steht aufrecht innerhalb eines Eirundes (das Weltei!); Kreise mit eingeschriebenen Zahlen, die sich auf die Erklärung S. 155 beziehen, kennzeichnen den Körperteil, aus dem die betreffende Welt entstand. Das ist alles. Keine zeichnerische Andeutung, daß es sich um Brahmâ handelt. Das Bild ist rein als Illustration zu dem Text entstanden und hat diesen zur Grundlage. Von irgendeiner indischen Vorlage ist keine Rede.

VISH*N*U. Die Inkarnationen des Vish*n*u sind in der Reihenfolge, wie sie bei KIRCHER abgebildet stehen, beschrieben.

1. Paraçurâma. In der Beschreibung „Naraen [skr. Nârâya*n*a, Bein. des Vish*n*u], id est, Virorum Princeps" genannt. Paraçu-Râma ist zweiarmig und trägt in der linken Hand einen Stock, mit dem er gegen den mit 18 Armen und vielen Waffen versehenen König Kartavîrya kämpft. Er trägt eine Krone auf dem Kopfe und Sandalen an den Füßen.

2. Vâmana, gen. „Krexno". (Auch Kûrmâvatâra, Bild 8, ist fälschlich als K*r*ish*n*a bezeichnet.) Vor dem König Bali steht eine kleine Gestalt mit einer Krone auf dem Kopfe und zwei Armen. Eine hinter ihr stehende Begleitperson hält einen Schirm über sie. Der

zugehörige Text bezieht sich auf „Ramtxandar" (skr. Râmacandra).
3. Matsya, gen. „Machautar". Vish*n*u ist in der üblichen Weise, mit menschlichem Oberkörper und Fischleib dargestellt. Seine vier Hände tragen ein Schwert, einen kleinen Gegenstand, der etwa als ç*a*nkha zu deuten wäre, das schon genannte Buch, seine vierte Hand ist leer. (Der ausgestreckte Zeigefinger weist darauf hin, daß hier der fehlende Wurfring [skr. cakra] zu ergänzen ist.) Eine dreizackige Krone bedeckt den Kopf.
4. Varâha, gen. „Barachautar" (skr. Varâhâvatâra). Vish*n*u mit Eberkopf. In den vier Händen Schwert, ç*a*nkha, Buch; cakra ist zu ergänzen. Vor ihm der getötete Asura. Der Text beschreibt die Szene.
5. Narasi*m*ha, gen. „Narseng". Vish*n*u mit Löwenkopf, Krone und vier Armen zerreißt Hira*n*yakaçipu. Rechts steht Prahlâda, links eine weibliche Gestalt. Der Text beschreibt die Szene.
6. Râmacandra, gen. „Dahasar" (skr. Dâçaratha; Bein. des Vish*n*u als Sohn des Königs Daçaratha). Râma (er ist der obere der beiden Bogenschützen, zweiarmig, mit Bogen und Pfeil, Krone) kämpft, von seinem Bruder Lakshma*n*a und Hanumân unterstützt, gegen Râva*n*a. Der Text beschreibt die Szene ziemlich richtig.
7. K*r*ish*n*a, gen. „Jagarnath" (skr. Jagannâtha). Die Darstellung zerfällt in vier Szenen: rechts unten, eine liegende weibliche Gestalt und ein zu ihr gehöriges kleines Kind — Devakî mit dem neugeborenen K*r*ish*n*a. Mitte, eine große männliche Gestalt trägt in einer Schale, über die sich eine Schlange neigt, ein Kind durch einen Fluß — Vâsudeva bringt K*r*ish*n*a nach V*r*indâvana. Links oben, unter einem Dach sitzt eine männliche Gestalt (sehr klein), an der vier Arme (in den Händen Schwert und Buch) erkennbar sind. Links und rechts je eine Figur in anbetender Haltung. Die vierarmige Gestalt ist Vish*n*u; auf welche besondere Szene Bezug genommen ist, ist unklar. Rechts oben, eine sitzende zweiarmige Gestalt mit einem Stab in der Hand. Wir werden uns später noch mit diesem Bild zu beschäftigen haben.
8. Kûrma, gen. „Krexno" (skr. K*r*ish*n*a). Vish*n*u sitzt oben auf dem als Rührstab benutzten Berge Mandara. Seine Attribute sind die gleichen wie die des Matsya, nur seitenvertauscht. Ç*a*nkha fehlt.
9. Buddha. Genannt „Bhavani" (s. Anm. 23). Eine auf einem Lotos sitzende vierarmige Gestalt (ohne Attribute) mit einer Krone auf dem Kopfe. Links und rechts je eine anbetende Figur. Die Beschreibung ist unverständlich.

10. Kalki. Genannt „Har" (skr. Hari, Name des Vishnu). Vishnu steht vor dem geflügelten Pferd, ohne Schmuck, mit nur zwei Armen. (Meist hat Kalki vier Arme. Vgl. RAO 1, S. 221 ff.) In der linken Hand ein Schwert, in der rechten ein Buch. Auf dem Kopfe trägt er eine Krone. Der Text beschreibt die Szene.
ÇIVA. Von ihm ist nur ein Bild vorhanden, und zwar auf Kûrmâvatâra (Bild Nr. 8). Çiva steht dort neben Brahmâ und hält mit seinen beiden Händen den Schlangenleib. Sein Gesicht ist bartlos. Auf dem Kopfe eine Krone ähnlich wie Vishnu sie trägt. Sonst ist er ohne Kennzeichen und nur durch seinen Platz innerhalb der Szene als Çiva zu deuten. Keine Unterschrift usw. weist auf ihn, nur S. 157 spricht einmal von „Mahex destructor..." („Mahex" = skr. Maheça).

Die Frage nach der Herkunft dieser Bilder und des zugehörigen Textes beantwortet KIRCHER selbst (Kap. 6, S. 156): „... decem Dei Incarnationes, quas praeter complura hujus farinae figmenta mihi hûc Romae communicavit jam saepe laudatus P. Henricus Roth Augustanus Patriâ, Mogoricae Missionis indefessus operarius, qui uti Brahmanicae linguae est peritissimus ..."
Der Jesuitenpater Heinrich ROTH[25], am 18. Dezember 1620 zu Dillingen geboren, 1656 Rektor des Jesuitenkollegiums zu Agra, hielt sich im Jahre 1664 in Rom auf, „wohin er um neue Mitarbeiter zu werben zuruck kommen war" (STÖCKLEIN Teil 1, Nr. 35, S. 113). Dort, und zwar in der genannten Zeit, übergab er KIRCHER den von ihm abgefaßten Bericht über die zehn Verwandlungen des Vishnu zusammen mit „mehreren Bildern derselben Art". Ihr Inhalt und seine Anordnung im einzelnen Bild weisen auf originale indische Vorlagen hin. Wie steht es aber mit der Ausführung der Illustrationen, die unter der Hand des Zeichners verschiedene Veränderungen in Einzelheiten erlitten, und wie sollen wir die mangelhafte Beschriftung eines Teiles derselben erklären? Die eventuelle Annahme, als hätten wir es in den Bildern mit Zeichnungen ROTH's selbst zu tun, die dieser entweder in Indien oder in Rom anfertigte, dürfte sich im Hinblick auf folgende Ausführungen als unhaltbar erweisen:
Dem Abschnitt über die „Decem Incarnationes" folgt ein Exkurs über die „Elementa Linguae Hanscret", der von fünf ganzseitigen Tafeln mit Beispielen zum Devanâgarî-Alphabet begleitet ist. Die

letzte dieser Tafeln enthält den lateinischen Text des Paternoster und Ave Maria in Devanâgarî, ziemlich fehlerfrei transkribiert, sauber gestochen und mühelos abzulesen. Wie S. 162 angibt, sind die „Elementa" und damit auch die Tafeln, die das Alphabet erläutern, „manu patris Rothii eleganter descripta ...", während jede der Platten die Signatur trägt: „W. van der Laegh scripsit et sculp." Van der Laegh, der noch mehrere Tafeln des Werkes als Stecher signiert, hat also hier nach den Vorlagen von ROTH gearbeitet.

Wenn nun ROTH, wie wir daraus ersehen, mit dem Gebrauch des Devanâgarî-Alphabetes wohl vertraut war und „Brahmanicae linguae est peritissimus" (s. oben, S. 15), warum sind dann die in dem gleichen Alphabet wiedergegebenen Bildinschriften so hoffnungslos verderbt? ZACHARIAE sucht eine Erklärung dafür in dem substituierten Umstand, daß ROTH seinen Bericht über die Avatâra in Rom verfaßte, „wo er die Hilfe seines Pandits entbehren mußte" (Kleine Schriften S. 4). Sollte ROTH, der sechs Jahre lang Sanskrit bei einem Brahmanen studiert und eine Grammatik dieser Sprache verfaßt hat[26], wirklich nicht imstande gewesen sein, mit Hilfe seiner Alphabettafel so einfache Wörter wie „Bhavani", „Krexno", „Har" u. a. richtig in Devanâgarî wiederzugeben? Das anzunehmen erscheint doch etwas gewagt. Ebenso geht es nicht an, die Fehler in der Zuteilung der Avatâra zum beigedruckten Text, in ihrer Benennung und mangelhaften ikonographischen Ausführung (Attribute, Kleidung, Schmuck usw. sind sehr nachlässig gezeichnet) ROTH in die Schuhe zu schieben. Der Umstand, daß die von ROTH verfaßten Beschreibungen der Inkarnationen auf die Bilder kaum eingehen und deren Existenz nur durch Hinweise ganz allgemeiner Art — „Figuram ejus sic exprimunt", „uti Figura ostendit" usw. — andeuten, macht es eher glaubhaft, daß ROTH die Abhandlung schrieb, ohne an die Beigabe von Abbildungen überhaupt zu denken. Die eben erwähnten Verweise auf die Zeichnungen sind dann von dem Redaktor des Textes, KIRCHER, nachträglich eingefügt worden.
Wir stellen damit die Vermutung auf, daß KIRCHER von ROTH nicht Zeichnungen von dessen Hand erhielt, sondern indische Bilder[27], die Inkarnationen des Vishnu darstellten. Ohne nun den Rat des Verfassers der „Decem Incarnationes" einzuholen, ließ KIRCHER von diesen Bildern Kopien herstellen und brachte diese in dem Text unter. Wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden,

sind diese Kopien jedenfalls in Amsterdam, im Verlage der „China Illustrata" van WAESBERGE angefertigt worden, dem KIRCHER die Originale aus Rom geschickt hatte. Diese Annahme entlastet einmal ROTH von den oben aufgezeigten Fehlern in den Darstellungen und gibt uns zum andern eine Handhabe, sie, wenn nicht zu erklären, so doch zu verstehen. Wenn man bedenkt, daß der Hersteller der Stiche mit den Einzelheiten der indischen Mythologie sicher nicht vertraut war, so dürfen die unterlaufenen Irrtümer nicht wundernehmen. Auch die Fehler in der Wiedergabe der indischen Namen lassen sich nur aus der Unkenntnis des Zeichners verstehen, denn ROTH können wir, wie wir gesehen haben, auch dafür nicht verantwortlich machen. Auf indischen Bildern findet man öfters Aufschriften in kursiver Devanâgarî, die meist ziemlich schwer leserlich sind. Solche befanden sich vielleicht auch auf den Vorlagen unseres Stechers, und um sie wiederzugeben griff er auf ROTH's Alphabettafel in den „Elementa" zurück und schuf mit ihrer Hilfe jene unverständlichen Namen. (Das scheint auch MOOR's Ansicht zu sein. Vgl. Anm. 27.) Endlich ließe sich so auch die Vertauschung eines Teiles der Avatâra und die verschiedenen Unstimmigkeiten zwischen Text und Illustration verstehen, die man wiederum nicht ROTH zuschreiben sollte.

Nachdrucke usw. der eben besprochenen Bilder aus A. KIRCHER, China Illustrata.

1. „Le théatre de l'idolatrie ou la porte ouverte ...", französische Ausgabe von ROGER's „Open Deure", Amsterdam 1670. Enthält S. 342 ff. einen „Extrait de la Chine Illustrée du Reverend Père A. Kirchere", mit den Abbildungen der zehn Avatâra nach der „China Illustrata". Die Darstellungen sind in etwas kleinerem Format wiedergegeben und nachgeschnitten.
2. B. PICART **6** (1723), Teil 2, S. 126. Text S. 125 ff. („Explication des dix Incarnations tirée de la Chine Illustrée du Père Kircher".) Enthält die Abbildungen der zehn Avatâra (Bildgröße 7,5:10,3 cm). Da PICART, der die in dem Werk enthaltenen Bilder selbst gezeichnet und gestochen hat (vgl. über ihn KRISTELLER S. 491), vorher die Avatâra des Vish*n*u nach BALDAEUS abbildet und beschreibt, konnten ihm die Unstimmigkeiten zwischen Text und Darstellung der ROTH-KIRCHER'schen Bilder nicht entgehen. Er

verfehlt nicht, diese festzustellen. Neben den Avatâra ist auch noch die Darstellung des „Brama ou Bruma" (KIRCHER Tafel S. 154) bei PICART unverändert wiedergegeben (S. 111). Größe Folio[28].

3. Th. MAURICE „Ind. Antiquities" (1806) **2**, S. 273. Die Tafel (11 : 18 cm) stellt laut Aufschrift dar: „The Matse Avatar, The first Indian Avatar, denominated that of Matse; representing the incarnation of Veeshnu in the form of a Fish: and in the opinion of Sir William Jones [in der Abhandlung: „On the Gods ..."], pointedly allusive to the General Deluge." Ein ziemlich sorgfältig ausgeführter Kupferstich zeigt Vish*n*u aus dem Meer emporsteigend und in der rechten oberen Bildecke Brahmâ. Die Darstellung stimmt fast vollständig überein mit dem dritten Avatâra bei KIRCHER und ist nach diesem gezeichnet. Die ikonographischen Einzelheiten sind in Übereinstimmung mit dem Vorbild wiedergegeben mit Ausnahme folgender Änderungen: 1. Vish*n*u kommt nicht aus dem Maule des Fisches heraus, sondern dessen Kopf ist in der Nachzeichnung durch die Kleidung des Gottes verdeckt, so daß dieser von der Mitte des Leibes ab einen Fischleib zu haben scheint. 2. Die vier Begleitfiguren, die auf dem ROTH-KIRCHER'schen Bilde in anbetender Haltung vor Vish*n*u stehen, fehlen auf der Nachzeichnung. 3. Die Inschriften, die auf der Vorlage stehen, sind weggelassen. 4. Die Köpfe der beiden Götter sind von einem Strahlenkranz umgeben.

Philippus BALDAEUS. Naauwkeurige beschrijvinge van Malabar en Choromandel ... en het eyland Ceylon, nevens de afgoderije de Oost-Indische Heijdenen etc. Amsterdam 1672. (Benutzt ist die deutsche Ausgabe Amsterdam 1672. Text, Einteilung der Kapitel und Anordnung der Bilder stimmen in den beiden Ausgaben überein.)

Der dritte Teil der holländischen Erstausgabe trägt den etwas langen, aber inhaltsreichen Titel „Afgoderye der Oost-Indische Heydenen, Malabaren, Benjanen, Gentiven, Bramines, En meest alle andere Oost-Indianen, uyt hun eygen Devagal ofte Wetboek, uyt Indien over gebracht, nevens andere authentijke en originele Hand-schriften, t'zamenspraak en bywooninge met hun voornaamste Priesters en Wet-Geleerden op-gespeurt, getrouwelijk aan den dagh gebracht, en grondigh wederleght. Met de Af-

beeldingen hunner Afgoden, na hunne eygene Beelden getekent, en kurieus in koper gesneden[29]." In der deutschen Ausgabe finden wir an Stelle des „Devagal"[30] den „Vedam"[31] oder „Gesetzbuch" angegeben. Die „Afgoderye", wie sie in der Folge kurz genannt werden soll, enthält zwölf Illustrationen, Abbildungen indischer Götter, die von Kupferplatten gedruckt und umsigniert sind. Die beiden ersten stellen Çiva (S. 439; 16,5 : 12,5) und Ganeça (S. 448; gleiche Größe) dar, die zehn folgenden sind eine Wiedergabe der Avatâra des Vishnu in der uns schon bekannten Reihenfolge (vgl. z. B. Anm. 20). Die durchschnittliche Größe dieser Tafeln ist 16,5 : 20,5 cm; nur Nr. 7 (Râma) weicht etwas davon ab (14 : 22 cm). Die Bilder sind sehr sorgfältig gezeichnet und sauber gestochen. Sie enthalten folgende Einzeldarstellungen:

BRAHMÂ. 1. Brahmâ in der linken oberen Ecke des ersten Avatâra. Er sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Lotos. Eine dreizackige, mit Pfaufedern geschmückte Krone bedeckt die vier Häupter; die vier bärtigen Gesichter sind alle zu sehen. Brahmâ hat vier Arme; in der oberen rechten Hand hält er ein Buch, in der oberen linken çankha. Die rechte untere Hand faßt an eine vom Halse herabhängende Schmuckkette, die entsprechende linke hält einen Rosenkranz. Die Gestalt trägt reichen Schmuck. Vishnu, aus dem Wasser aufsteigend, ist Brahmâ zugewandt und hält in seiner rechten oberen Hand den geraubten und wiedergefundenen Veda in Form eines Buches.

2. Brahmâ in der Darstellung des zweiten Avatâra. Er steht ganz rechts und hält mit den beiden unteren Händen das Ende der Schlange, die um den Berg Mandara gewunden ist. Die sonstigen Einzelheiten sind wie oben, mit Ausnahme der Attribute, von denen nur das Buch in der linken oberen Hand gehalten wird. Der Text weiß vieles von dem Gotte „Bramma", seiner Entstehung und seinen Erlebnissen mit „Ixora" (skr. Îçvara; Bein. des Çiva) und „Vistnu" zu berichten, geht aber nicht besonders auf die Abbildungen ein und fügt ihnen nichts Neues hinzu. Die betreffenden Materialien bei ROGER und KIRCHER erfahren eine kritische Prüfung.

VISHNU. 1. Matsya, gen. „Mats Altar" („Autaar" und „Altar" für skr. Avatâra), S. 471. Vishnu in menschlicher Gestalt, aus dem Maul des Fisches herausragend. Auf dem Kopfe trägt er eine Krone, ähnlich ausgeführt wie die des Brahmâ. In den vier

Händen hält er folgende Attribute: rechts oben ein Buch, links oben ça*n*kha; rechts unten cakra, links unten ein Schwert. Kleidung und Schmuck ähnlich wie bei Brahmâ. Der zugehörige Text (S. 472) gibt dem Vish*n*u folgende Attribute, „nähmlich in beyden Händen sein Saccaram [skr. cakra] oder Schwert [hier liegt eine Verwechslung vor; cakra ist der Wurfring] und Chanki [skr. ça*n*kha] sein Horn / wie aus vorhergehender Figur zu ersehen stehet". Man beachte die Differenz zwischen dieser Beschreibung und dem Bild.

2. Kûrma, gen. „Caurams Altar", S. 477. Vish*n*u sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Lotos, der den Gipfel des Berges Mandara krönt. Ikonographie wie bei Matsya.

3. Varâha, gen. „Waras Altar", S. 479. Vish*n*u mit Eberkopf und Krone (wie oben) steht auf dem Körper des getöteten Asura „Hirnaks" (skr. Hira*n*yâksha). Kleidung und Attribute wie oben, aber seitenvertauscht. Auf seinen Hauern trägt Varâha die gerettete Erde (vgl. de JONG, S. 53).

4. Narasi*m*ha, S. 484. Vish*n*u mit Löwenkopf kommt aus der geborstenen Säule hervor und zerreißt den Riesen „Hirrenkessep" (skr. Hira*n*yakaçipu). Die vier Hände sind ohne Attribute. Kleidung und Schmuck wie oben. Links und rechts je eine anbetende Figur.

5. Vâmana, gen. „Vanam", S. 487. Vish*n*u — eine kleine Gestalt mit einer Krone auf dem Kopf und Sandalen an den Füßen — steht vor dem König „Mavaly" (skr. Mahâbali). Vâmana trägt in der rechten Hand einen Schirm, auf die vorgestreckte linke gießt der König aus einem Gefäß Wasser (vgl. unten S. 32). Kleidung und Schmuck wie oben.

6. Paraçurâma, gen. „Prassaram", „Siri Parexi Rama" (skr. Çrî Paraçurâma), S. 492. Zweiarmig, ohne Kopfbedeckung, in der linken erhobenen Hand ein Beil (skr. paraçu). Er kämpft gegen den vielarmigen, schwerbewaffneten „Raja Sestraarsim" (skr. Sahasrârjuna, s. de JONG, Register, S. 235). Kleidung und Schmuck wie oben.

7. Râma, gen. „Ram", S. 501. Zwei vollständig gleiche Gestalten, deren erste Râma sein wird (die zweite ist sein Bruder und Kampfgenosse Lakshma*n*a), schießen mit Pfeilen auf den zehnköpfigen, vielarmigen „Rawan" (skr. Râva*n*a). Die Figur des Râma gleicht der des Paraçurâma, nur trägt sie Bogen und Pfeil und hat einen Köcher umgehängt.

8. Kr*i*shn*a*, gen. „Kisna", S. 514. Die Abbildung zeigt vier verschiedene Szenen: mitte rechts, eine liegende Frauengestalt unter

einem Dach mit einem kleinen Knaben — Devakî mit dem neugeborenen Krishna; unten, ein Mann trägt in einer Schale ein kleines Knäblein, das eine Krone und Schmuck trägt, durch einen Fluß. Eine Schlange neigt sich über das Kind. Die Szene stellt Vâsudeva dar, der Krishna vor den Nachstellungen des Kamsa rettet. Links oben, in einem kleinen Gebäude, das wohl einen Tempel vorstellt, sitzt Vishnu (ähnlich wie beim Kûrmâvatâra dargestellt) auf einer Art Thron. Links und rechts je eine männliche Gestalt mit gefalteten Händen. Vor der Szene ein liegender Hund. Endlich rechts oben, eine sitzende männliche Figur mit Turban, einem Schild und Knüttel. Vor ihr liegt ein Hund. Der Text zu diesem Avatâra — diesmal ganz besonders lang und eingehend (Kap. 5—10 des „Andern Theils", S. 512—550) — ist wieder äußerst dürftig in der Angabe ikonographischer Details. „Kisna" hat gelegentlich vier Arme, trägt verschiedene Waffen, als seine Körperfarbe ist schwarz (richtiger wäre blau) und weiß angegeben.

9. Buddha, gen. „Boudha", „Bodhe", S. 551. Inmitten einer Landschaft sitzt auf einem Lotos eine vierarmige Gestalt mit einer Krone auf dem Kopfe. Die zwei inneren Hände sind vor der Brust gefaltet, die zwei äußeren tragen Buch (rechts) und çankha (links). Zu beiden Seiten je eine anbetende männliche Gestalt. Kleidung und Schmuck wie bei den ersten Abbildungen des Vishnu.

10. Kalki, gen. „Kallenkyn", S. 553. Vishnu führt das geflügelte Pferd am Zügel. Er hat zwei Arme, die rechte Hand hält ein Schwert, die linke das nicht ganz deutlich (als eine Art Schlinge) wiedergegebene cakra. Kleidung, Schmuck und Krone wie oben.

ÇIVA. 1. Die erste Abbildung des Çiva gehört, wie oben schon bemerkt wurde, nicht zu den Darstellungen der Avatâra, sondern befindet sich als Einzelbild auf S. 439 der „Afgoderye". Çiva ist dort als bärtiger Mann, mit herabwallendem Haupthaar, drei Augen und einer Mondsichel über der Stirne wiedergegeben. Er sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem in einer Säulenhalle stehenden Piedestal. Sechzehn Arme und Hände tragen verschiedene Attribute, Waffen usw. Ein Tigerfell dient ihm als Kleidung, um den Hals hängen an einem Band eine Glocke sowie drei Girlanden, die über die Brust herabreichen. Die erste besteht aus Blumen, die zweite trägt vier bärtige Köpfe (es sind die Köpfe des Brahmâ; vgl. S. 438), die dritte besteht aus menschlichen Gebeinen. Auf dem Schoß des Gottes ringelt sich eine Schlange.

Die Beschreibung des Bildes (Kap. 3, S. 438 ff.) lautet: „Ixora ist so weiß und gläntzend wie Milch / er hat drey Augen im Kopfe / zwey wie ins gemein alle Menschen / das dritte auf der Stirn / welches gantz von Feur / und alles was es siehet / verbrennet ... Ixora hat 16 Hände / worin er diese nachfolgenden Dinge hält / ein Hertz [vgl. de JONG, S. 7, Anm. 1] / eine Kette / eine Geige / ein Glöcklein / ein Geschirr gleich einer Porzellanschale / Capala [skr. kapâla], das ist / Brammâs Haupt / einen Dreyzahn / ein Seil / Beil / Feur / Geld / Trommel / eine Gebehtsschnur / ein Stab / ein eisern Rad / eine Schlange / und auf seinem Haupt einen zweyhörnichten Mond. Er ist gekleidet mit einer Tigershaut / und hat zum Mantel eine Elefantshaut / und decket sich mit Schlangen / an stat der Kleider / ...". Die Abbildung entspricht in allen Einzelheiten dieser Beschreibung; sie bezieht sich wohl auf einen der zahlreichen Bhairava-Aspekte des Çiva.
2. Das zweite Bild des Çiva befindet sich auf dem zweiten Avatâra des Vish*n*u. Er steht dort rechts neben Brahmâ und hält mit seinen zwei Händen den Leib der Schlange. Man erkennt ihn ohne weiteres an seinen drei Augen, der Mondsichel auf dem Kopfe und der aus Schädeln gebildeten Halskette. Über seine rechte Schulter hängt eine Schlange herab, deren Kopf hinter dem Nacken des Gottes, zwischen ihm und Brahmâ erscheint.

Die Quellen zum Text der „Afgoderye", deren Inhalt in vielen Fällen weit über das bis dahin von anderen Autoren Gebotene hinausgeht (de JONG, S. L: „maar zeer weinigen in de 17e en 18e eeuw hebben zich zooveel kennis van het Hindoeisme verworven als Baldaeus"), sind dreifacher Art. Die erste Gruppe besteht aus der BALDAEUS vorliegenden Literatur seiner Zeit, von deren Autoren er besonders häufig ROGER und KIRCHER zitiert. Der Vergleich paralleler Stellen ist von de JONG erschöpfend durchgeführt. Als zweite Gruppe haben wir mehrere Hss., deren Spuren de JONG, soweit es ihm möglich war, sorgfältig nachging. Er stellte fest, daß wichtige Bemerkungen über den Hinduismus bei BALDAEUS, FARIA Y SOUSA **2** und PAULINUS A S. BARTHOLOMAEO einer gemeinsamen Quelle entnommen sind, nämlich einer oder mehrerer uns bisher unbekannt gebliebenen Hss. portugiesischer Jesuiten[32]. Vor ein paar Jahren ist nun Jarl CHARPENTIER im British Museum auf zwei Hss. gestoßen, die sich als die gesuchten herausstellten. Die eine

stammt von dem portugiesischen Jesuiten Jacobo FENICIO (gestorben 1632 zu Cochin), eine Abschrift davon gelangte um 1660 in BALDAEUS' Besitz (s. darüber CHARPENTIER, Bull. **2**). Von dieser machte unser Autor so ausgiebigen Gebrauch, daß nicht weniger als insgesamt 94 Seiten in de JONG's Ausgabe der „Afgoderye" sich als einfach aus der gen. Hs. übersetzt herausstellten (CHARPENTIER, S. 752). Daneben benutzte BALDAEUS noch ein anderes Ms. (s. darüber CHARPENTIER, Bull. **3**). Das herbe Urteil CHARPENTIER's[33] erscheint angesichts dieser Tatsachen gerechtfertigt, doch bleibt es immerhin noch ein Verdienst des BALDAEUS, diesen unbekannten Hss. den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt zu haben. Und so erst gelangten sie zu Bedeutung. Endlich sei noch erwähnt, daß BALDAEUS einen Teil seiner Informationen von einem bengalischen Brahmanen erhielt, mit dem er während seines Aufenthaltes in Ceylon viel Verkehr hatte (de JONG, S. LXXIV).

Im Gegensatz zu den Fragen nach der Herkunft des Textes der „Afgoderye" ist der gewiß ebenso interessanten Frage nach dem Ursprung der beigegebenen Bilder noch gar keine Beachtung geschenkt worden. Zunächst stellen wir fest, daß wir sie in zwei Gruppen zu scheiden haben, deren erste aus dem Bilde des Çiva (S. 439) und dem darauffolgenden des Ga*n*eça besteht. Diese Bilder sind ohne jede Vorlage nur nach den im Text enthaltenen Beschreibungen gezeichnet. Die Einzelheiten der Darstellung, vor allem das vollständig in europäischem Typus mit lang herabfallendem Lockenhaar wiedergegebene Gesicht des Çiva, die ausgesprochen europäische Form einiger Gerätschaften — besonders der in Indien in dieser Form unbekannten Trommel[34], des Rades, des Beiles — die Çiva als Attribute in den Händen trägt, beweisen das. So sehen indische Zeichnungen von Göttern, und mögen sie noch so europäisiert worden sein, nicht aus. Als zweite Gruppe bleiben uns dann die zehn Bilder mit den Avatâra des Vish*n*u. Diesen liegen zweifellos indische Bilder als Vorlagen zugrunde. Neben den unten angeführten Zeugnissen[35] bestätigte dies ein Vergleich der Stiche mit indischen Miniaturmalereien, die eine in der Staatsbibliothek zu München aufbewahrte Mahâbhârata-Handschrift (cod. Sanskr. 173) illustrieren und u. a. auch die zehn Inkarnationen des Vish*n*u (am Anfang des Âdiparvan) darstellen (sie sind mit Ausnahme des Vâmanâvatâra bei HERTEL reproduziert). Er zeigt deutlich, in welchem Maße die Illustrationen der

„Afgoderye" in ihren wesentlichen Merkmalen, Anordnung der Szenen, Attributen und Kleidung der Götter usw. von solchen Vorbildern abhängig sind. Auch stilistisch gehören die beiden Serien durchaus zusammen. Trotzdem stellen aber die Bilder der „Afgoderye" keine bloßen Kopien dar, manche haben unter der Hand des Zeichners in einzelnen Zügen ein etwas europäisch anmutendes Gepräge erhalten (vgl. auch RHODE, Anm. 35), bei anderen wieder — z. B. der Tafel, die K*rish*n*a*'s Leben erzählt — scheint die Anordnung, die mehrere zeitlich getrennte Vorgänge auf einem Bilde vereint, nicht ganz der indischen Gewohnheit jener Zeit zu entsprechen (vgl. de JONG, S. LXXXI). Immerhin ist aber die Übereinstimmung in der Wiedergabe z. B. des Matsya, Kûrma, Varâha, Narasi*m*ha, Paraçurâma, Râma (mit seinem Bruder Lakshma*n*a im Kampfe mit Râva*n*a begriffen), des Buddha und Kalki, wie sie uns in den Miniaturen der genannten Münchener Handschrift entgegentreten, mit den Kupfern des BALDAEUS so augenfällig, daß unsere Behauptung sicher zu Recht besteht.

Die indischen Vorlagen zu den Bildern des BALDAEUS sind noch nicht aufgefunden worden, und die Spuren, die nach ihrem Verbleib zu weisen schienen, stellten sich als irreführend heraus. Möglicherweise sind die folgenden Ausführungen auf einen Weg gelangt, der in absehbarer Zeit zum Ziele führt.
Bei der Darstellung des Kampfes zwischen Râma und Râva*n*a fiel es de JONG auf, daß Râva*n*a bei BALDAEUS über seine zehn Menschenhäupter herausragend noch einen Eselskopf trägt (S. LXXXI ff.). Ein Vergleich mit den entsprechenden Bildern bei KIRCHER und DAPPER (s. nächsten Abschnitt) zeigte, daß diese Besonderheit auch dort sich vorfand (desgl. in der Münchener Mahâbhârata-Hs.). De JONG meint nun, daß die Bilder bei DAPPER nach den Illustrationen der „China Illustrata" oder deren Vorlagen gemacht sein könnten[36]. Das ist, wie wir bald sehen werden, nicht zutreffend. Aber etwas anderes stellt sich heraus, wenn man die Werke von KIRCHER und BALDAEUS nebeneinanderlegt und ihre Abbildungen der zehn Inkarnationen des Vish*n*u vergleicht, nämlich eine zum Teil fast vollkommene Übereinstimmung in den Hauptzügen der einzelnen Zeichnungen. Daß bei KIRCHER der Bildhintergrund ohne besondere Behandlung bleibt und teilweise ganz leer ist, daß seine Figuren frei von jedem schmückenden Beiwerk flach und ohne

Detail gezeichnet sind, daß einzelne Differenzen in Beigabe und Verteilung der Attribute zwischen KIRCHER und BALDAEUS vorhanden sind, bedeutet nichts der Tatsache gegenüber, daß Matsya, Kûrma (in beiden Fällen hat der auf dem Bilde dargestellte Elefant, der nach BALDAEUS S. 477 sieben Rüssel haben soll, nur einen!), Varâha, Narasi*m*ha, Paraçurâma, Râma, K*rish*n*a*, Buddha und Kalki in beiden Werken eine ganz auffallende Ähnlichkeit zeigen. Auch beim Vâmanâvatâra, der bei KIRCHER in einem unter der eigentlichen Darstellung befindlichen Bildfeld eine bei BALDAEUS nicht vorkommende Zeichnung zeigt, ist im übrigen viel Gleiches vorhanden.

Besonders überzeugend ist aber eine Gegenüberstellung des bei KIRCHER als „Jagarnath" bezeichneten Bildes und der Tafel auf S. 514 der „Afgoderye". Bei beiden Darstellungen handelt es sich, wie gelegentlich der Beschreibungen schon erklärt wurde, um Szenen aus der Lebensgeschichte K*rish*n*a*'s. Wir hatten oben schon Veranlassung festzustellen, daß die Anordnung der zeitlich getrennten Vorgänge auf einem Bilde im allgemeinen nicht dem indischen Gebrauch jener Zeit entspricht[37]. H. GOETZ (Berlin), um Auskunft gebeten, schreibt zu der Darstellung, daß die ihr zugrunde liegende Vorlage eine Moghul-Miniatur gewesen sein dürfte „wie sie, anscheinend für europäische Käufer, zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts oft gemalt worden sind. Die Vorlage ist sicher schon in Indien aus verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörigen, verschieden proportionierten Teilen zusammengesetzt und zu einem Gesamtbild retuschiert worden." Das Bild enthält hinduistische und muhammedanische Motive (nach GOETZ ist die sitzende Gestalt oben rechts ein Wächter des K*am*sa in persischer Tracht, die ursprünglich mit dem Bild nichts zu tun hatte), sowie europäische Zutaten (Schild des Wächters und Hunde).

Wenn man nun schon bei allen anderen Bildern eine zufällige Gleichheit der Vorlagen annehmen wollte, so ist dies hier nicht zulässig. Der ganz unwahrscheinliche Fall, daß zwei bis in Einzelheiten gleiche Bilder auf die eben beschriebene komplizierte Art in Indien angefertigt wurden, um dann in Holland zu fast gleicher Zeit publiziert zu werden, ist von vornherein von der Hand zu weisen. Für diese Darstellung hat nur ein Vorbild existiert, das in verschiedener Ausarbeitung bei KIRCHER und dann bei BALDAEUS erscheint. Unter der Voraussetzung, daß in diesem einen

Falle enge gegenseitige Abhängigkeit besteht, können wir aber den weiteren Schluß nicht zurückweisen, wonach diese Abhängigkeit auch auf die anderen Illustrationen auszudehnen ist. Das wurde oben schon bemerkt und ein Vergleich der beiden Bilderreihen überzeugt davon am besten.

Jetzt ist es auch erklärlich, warum wir hier wieder, wie schon bei KIRCHER, Unstimmigkeiten zwischen Text und Bild feststellen können. (Vgl. Beschreibung von Matsyâvatâra und Bild, desgleichen Kûrmâvatâra; de JONG, S. LXXXI.) Wenn BALDAEUS beide zusammen redigiert hätte, könnten ihm die Irrtümer nicht unterlaufen sein. So müssen wir annehmen, daß die Stiche erst nach seinem Tode (im Herbst 1671; de JONG S. LIV) in das Werk eingefügt wurden. Weiter ist es nun verständlich, warum die Bilder des Çiva und Ganeça so unindisch anmuten und originale Vorlagen für sie fehlen. Wenn BALDAEUS die Vorlagen zu seinen Stichen aus Indien mitgebracht hätte, würde es schwer halten zu verstehen, warum er für diese beiden Bilder keine gehabt haben sollte. Sind die Stiche der „Afgoderye" aber nach denen der „China Illustrata" oder deren Vorlagen gezeichnet, so waren eben dort nur Darstellungen der Avatâra zu finden, und die anderen Bilder mußten nach der bloßen Beschreibung angefertigt werden. Das Buch des BALDAEUS ist von den Amsterdamer Verlegern und Buchdruckern Johannes Janssonius van WAESBERGE (s. die Monographie von LEDEBOER) en Joh. van SOMEREN herausgegeben worden. WAESBERGE ist auch, wie wir gleich sehen werden, der rechtmäßige Herausgeber der „China Illustrata" des A. KIRCHER. Nun finden sich aber dann und wann Exemplare dieses Buches, die laut Titelblatt bei Jakob van MEURS, einem anderen Amsterdamer Drucker, erschienen sind, und wieder andere enthalten zwei Druckangaben, eine mit dem Namen WAESBERGE, die andere mit dem Namen van MEURS. Die Abbildungen der Avatâra in der bei van MEURS gedruckten Ausgabe sind etwas kleiner als die in der WAESBERGE'schen. Die Erklärung zu all dem liefert uns ein Schriftstück aus dem Jahre 1667, aus dem eindeutig hervorgeht, daß van MEURS das bei WAESBERGE erschienene Buch KIRCHER's nachgedruckt hat[38]. Dieser Umstand ist von großer Bedeutung für uns, da er ersichtlich macht, daß sich die Originalvorlagen zu den Kupfern der „China Illustrata" im Besitz des WAESBERGE befanden. In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant den Vertrag zu lesen, den die Firma

van WAESBERGE en van SOMEREN am 14. März 1672 mit dem Stecher Coenrat DECKER schloß[39]. Die deutliche Spitze gegen van MEURS, die er enthält, weist auf die Vorfälle vom Jahre 1667. Aus dem kleinen Format der Abbildungen in der van MEURS'schen Ausgabe der „China Illustrata" geht hervor, daß van MEURS damals die Bilder nachzeichnen ließ, bzw. jedenfalls nicht im Besitz der Platten war, von denen van WAESBERGE druckte, und gezwungen war, sich neue herstellen zu lassen. Um sich vor einem ähnlichen Plagiat zu schützen, schloß van WAESBERGE bei der Herausgabe des BALDAEUS'schen Buches den bemerkenswerten Vertrag mit seinem Stecher.

Kurz zusammengefaßt ergibt sich aus dem Gesagten folgendes Bild: Im Jahre 1667 erschien bei van WAESBERGE in Amsterdam die „China Illustrata" des A. KIRCHER, enthaltend eine Serie von zehn Bildern mit den Darstellungen der Avatâra des Vishnu. Fünf Jahre danach publizierte derselbe Verlag die Beschreibung des Ph. BALDAEUS, deren dritter Teil eine Reihe von Bildern enthält, die den gleichen Stoff behandeln. Während die zeichnerische Ausführung der beiden Serien verschieden ist, zeigen die Kompositionen der Einzelbilder sowie typische Details eine fast vollständige Übereinstimmung. Daraus ergibt sich, daß die beiden Bilderreihen auf ein und dieselbe Folge von indischen Zeichnungen zurückgehen, die im Besitz des Verlages van WAESBERGE zu Amsterdam waren.
Die jetzt weiter aufzuwerfende Frage, ob wir in diesen indischen Zeichnungen die von Heinrich ROTH im Jahre 1664 nach Rom mitgebrachten Bilder zu sehen haben (s. oben S. 15), oder ob diese gar nicht nach Amsterdam kamen und an ihrer Stelle Bilder aus dem Besitz von BALDAEUS, der bereits 1666 — also ein Jahr vor dem Erscheinen der „China Illustrata" — wieder in Holland war (de JONG, S. LIII), verwendet wurden, kann mit dem bis jetzt vorliegenden Material noch nicht endgültig beantwortet werden. Mehr Wahrscheinlichkeit dürfte jedoch der ersten Annahme zugesprochen werden.

Nachdrucke usw. der eben besprochenen Bilder aus Ph. BALDAEUS' „Afgoderye".

1. W. SCHULTZE (1676). Nach der BALDAEUS entlehnten Beschreibung des Gottes Çiva (BALDAEUS Kap. 3, S. 438 ff.;

SCHULTZE Buch 3, Kap. 11, S. 191) schildert der Verfasser eine Prozession der Inder, bei der er selbst zugegen war, und illustriert seinen Bericht mit einer Abbildung des Wagens, auf dem das Bild des Gottes herumgefahren wurde. Anscheinend war aber SCHULTZE nicht mehr so ganz sicher in seinen Erinnerungen; jedenfalls ist die Darstellung des Gefährtes stark von seiner eigenen Phantasie beeinflußt, während das Bild des Gottes Çiva der „Afgoderye" des BALDAEUS entnommen ist (vgl. dort S. 439). Çiva (ca. 3 cm hoch) sitzt auf dem Dach des Wagens, seine Gestalt weicht in ein paar Kleinigkeiten von dem Vorbild ab. So hat er anstatt drei Augen nur zwei, desgleichen sind seine Halsketten und seine Kleidung ungenau wiedergegeben. Die Attribute sind seitenvertauscht.

2. S. de VRIES (1682). Eine von einer Überfülle teils gewollter, teils unfreiwilliger Unrichtigkeiten strotzende Kompilation. Eine Tafel (IV. Deel, S. 750), die nach ihrer Aufschrift die „Tyden Afgoden" der Heiden darstellen soll, ist unter enger Anlehnung an Darstellungen aus der „Afgoderye" des BALDAEUS entstanden und illustriert recht gut die hemmungslose Phantasie des Autors. Gleich rechts sehen wir das Bild des Kûrmâvatâra nach BALDAEUS. Nur die eine Seite mit dem Berg, dem daraufsitzenden Gott und den zwei an der Schlange ziehenden Dämonen ist wiedergegeben, die andere Hälfte mit den beiden Göttern Çiva und Brahmâ fehlt. Aus dem Bild des Vish*n*u, der oben auf dem Berg sitzt, ist eine achtarmige, mit zwei bärtigen Gesichtern versehene Gestalt geworden, die ganze Szene ist laut Erklärung der Gott „Briareus[40]! Die beiden Gesichter und die den Kopf bedeckende Krone sind von Darstellungen des Brahmâ bei BALDAEUS (1. und 2. Avatâra) genommen, während die fünf sichtbaren Attribute des Gottes bis auf eines, das unkenntlich ist, mit dem Vorbild identisch sind.

Als zweiter Gott „Amida Pussa" („Pussa" ist der chines. Name für Bodhisattva) fungiert auf dem gleichen Bild Râva*n*a aus BALDAEUS, Râmâvatâra, während Nr. 3, „Andere Goden van Indien" den Matsya von BALDAEUS, Matsyâvatâra, wiedergibt; allerdings kommt aus dem Maul des Fisches statt Vish*n*u die ebenfalls von BALDAEUS übernommene Figur des Ga*n*eça mit Elefantenkopf heraus!

3. A. and J. CHURCHILL 3. Enthält die englische Übersetzung von BALDAEUS' Werk, der S. 830 ff. „The Idolatry of the East-India

Pagans ..." folgt. Sämtliche Bilder der „Afgoderye" finden sich dort. Die Illustrationen entsprechen in Größe und Ausführung genau dem Original, sind aber, was dort nicht der Fall ist, mit einer erklärenden Aufschrift innerhalb des Bildrahmens versehen. Ein genauer Vergleich der holländischen und der englischen Ausgabe zeigt, daß die Bilder der letzteren von den Originalplatten gedruckt, also nicht etwa nachgezeichnet und neu geschnitten bzw. geätzt wurden.

4. B. PICART **6**, Teil 2 (1723). Enthält alle Illustrationen der „Afgoderye". Das Bild des Çiva (PICART S. 112; 21 : 15 cm) entspricht im wesentlichen ganz der Vorlage, BALDAEUS S. 439. Die als drittes Attribut bei BALDAEUS genannte Geige — sie ist dort nicht als solche kenntlich — hat PICART mit besonderer Sorgfalt als richtige europäische Violine in Çiva's Hand gezeichnet. In der Zeichnung ganz übereinstimmend mit den Vorlagen sind die zehn Avatâra des Vish*n*u (PICART S. 117, 121, 124), zehn Einzelbilder in der uniformen Größe von zirka 10 : 15 cm. Sie sind zum Teil mit Beschriftung versehen worden. Text nach BALDAEUS (stark gekürzt) S. 117 ff. In vol. 2 der gleichen Sammlung können wir dieselbe Feststellung machen wie bei Simon de VRIES: Einzelne Gestalten und Szenen aus Abbildungen anderer Werke werden verwendet, um in phantasievollen Zusammenstellungen neue Bilder daraus zu schaffen. So ist „Canon Divinité du Japon" (**7**, S. 300) eine sehr phantastische Darstellung unter Verwendung das Matsyâvatâra nach BALDAEUS[41], während „La Divinité Supreme qui a creé le monde suivant les Japonais" (**7**, S. 302) sich als eine etwas veränderte Übernahme des Kûrmâvatâra entpuppt, bei der in der Hauptsache BALDAEUS, dann aber auch DAPPER als Vorlage benutzt wurden (die bei beiden fehlende Figur mit dem Strahlenkranz soll nach PICART **7**, S. 302 die Sonne vorstellen, die dem Wasser entsteigt). Von DAPPER stammt auf jeden Fall die Figur des Vish*n*u auf dem Berge, wo der Gott mit dunkler Hautfarbe dargestellt ist. BALDAEUS hat dieses Charakteristikum nicht, sondern gibt Vish*n*u helle Körperfarbe. Die Attribute des Gottes sind willkürlich geändert[42].

5. G. PIVATI (1749). Bringt Tafel 20—23 und 26 unter dem Artikel „Religione" die zehn Avatâra nach BALDAEUS (Größe der acht ersten Bilder 17 : 11,5 cm, die zwei letzten sind 8 : 10,5 cm). Die minderwertige zeichnerische Ausführung ist schuld, daß einzelne Attribute der in der gleichen Reihenfolge wie bei BAL-

DAEUS angeordneten Gottheiten schlecht erkennbar oder verstümmelt sind. Auch die Anordnung der Personen und Sachen im einzelnen Bilde ist manchmal willkürlich geändert. PIVATI scheint die Bilder nicht direkt von BALDAEUS, sondern von den gleichen Darstellungen bei PICART abgezeichnet zu haben. Diese Vermutung, die an sich ja nicht von großer Bedeutung ist, gründet sich darauf, daß er etwas später (Tafel 41—44) dieselben „japanischen Götter" bringt, die wir bei PICART vorfanden.

6. Th. MAURICE, „History" (1795). Dem zum großen Teil der Darstellung der indischen Mythologie gewidmeten Werk ist eine Anzahl von Stichen indischer Götter beigegeben, von denen die folgenden nach den Abbildungen der „Afgoderye" gezeichnet wurden: **1**, Tafel 7, S. 495 „The Matsya Avatar"; Tafel 8, S. 543 „The Vara Avatar"; Tafel 9, S. 560 „The Courma Avatar." Zu diesen drei Abbildungen bemerkt der Autor (**1**, S. 40): „The three last engravings are fac similes of the Avatars, as they are painted in the pagodas of a people who are utter strangers to Perspective; and it was therefore thought improper to alter them...". Daß sie aus dem Buche des BALDAEUS genommen sind, hören wir nirgends. **2**, Tafel 2, S. 25 „The Sing [skr. si*m*ha für Narasi*m*ha] Avatar"; Tafel 3, S. 79 „The Bamum [skr. Vâmana] Avatar." Die letzte Tafel ist gegenüber ihrer Vorlage in der „Afgoderye" seitenverkehrt. Geringe Änderungen im Landschaftshintergrund.

2, Tafel 4, S. 91 „The Sixth Avatar or Veeshnu incarnate in Parasa Rama..." Geringe Veränderungen in der Komposition gegenüber der Vorlage. Seitenverkehrt. Râma trägt hier eine Krone auf dem Kopf, bei BALDAEUS ist er ohne Kopfbedeckung.

2, Tafel 5, S. 231 „The Seventh Avatar or Veeshnu Incarnate in Ramchandra." Die Komposition ist hier wieder durch eigene Zutaten des Zeichners (andere Landschaften, Affen im Vordergrund, Kronen des Râma und Lakshma*n*a, die in der „Afgoderye" fehlen) etwas geändert. Seitenverkehrt.

2, Tafel 10, S. 480 „Buddha; or the Ninth Avatar." Landschaft etwas verändert.

2, Tafel 11, S. 503 „The Calci, or Tenth Avatar." Landschaft etwas geändert. Seitenverkehrt.

Die Größe der Tafeln ist zirka 16 : 21 cm. Ihre Numerierung im Illustrationsverzeichnis S. XX stimmt nicht mit den oben angegebenen Nummern überein. Letztere sind die auf den Bildern selbst

enthaltenen Tafelnummern. Wo nichts anderes angegeben, entsprechen die Bilder ganz ihren Vorlagen in der „Afgoderye".
7. A. E. WOLLHEIM DA FONSECA (1856). Matsyâvatâra (S. 38) ist nach BALDAEUS gezeichnet. Nebenfiguren fehlen. Attribute, Schmuck und Bekleidung fast identisch.

Olfert DAPPER. Asia, of naukeurige beschrijving van het rijk des groten Mogols, en een groot gedeelte van Indien. Amsterdam 1672. (Benutzt ist die deutsche Ausgabe Nürnberg 1681[43]*.)*
Im ersten Teil, der der Beschreibung Indiens gewidmet und mit vielen Illustrationen versehen ist, befindet sich der Abschnitt: „Erschaffung der Welt / und zehen leibliche Erscheinungen des Wistnou oder Mahadeu" (S. 58—104), den zehn ganzseitige Tafeln (Folio), darstellend die zehn Avatâra des Vish*n*u, schmücken. Die Reihenfolge der Bilder ist die gleiche wie bei BALDAEUS, sie beginnt mit Matsya und endigt mit Kalki. Ihre Ausführung ist gut, wenngleich ein flüchtiger Blick schon zeigt, daß das indische Vorbild auf den Kupfern im Einzelnen manche europäisierenden Züge angenommen hat. Wir finden folgende Gestalten vertreten:
BRAHMÂ. 1. Brahmâ auf einer Lotosblume sitzend in der rechten oberen Ecke des Matsyâvatâra, S. 62. Vier bärtige Gesichter, die Köpfe unter einem Kronreif, und vier Arme (in drei Händen je ein Objekt, das nach der Beschreibung als Buch, Veda, zu deuten ist, die übrigbleibende Hand greift nach dem vierten Veda, den Vish*n*u Brahmâ übergibt), Schmuck usw. unterscheiden ihn wenig von der Art, wie er bei BALDAEUS dargestellt wurde. Dazu die Beschreibung S. 62: „Erster Altar Matsjas oder Matx. Dem Bramha / der mit vier Häubtern und vier Armen / auf einer Wasserpflanzen oder Seeblumen sitzend / abgebildet wird / und seine Wohnung in der Lufft hat / sind der Vedam [s. Anm. 31] / oder die vier geheime Gesetz-Bücher anvertrauet worden ..."
2. Brahmâ in der Darstellung des Kûrmâvatâra S. 62. Er steht diesmal an der rechten Seite von Çiva, hält mit beiden unteren Händen den Schlangenleib und trägt in den oberen einen Veda und eine Art ça*n*kha. Sonst wie oben. Die Beschreibung fügt dem Bild nichts Neues hinzu.
VISH*N*U. 1. Matsya, gen. „Erster Altar des Matsias oder Mats", S. 62. Von der Mitte des Leibes an aus dem Fischmaul herausragend, hält der Gott in seinen vier Händen den Veda (links oben),

cakra (rechts oben), ça*n*kha (links unten) und ein Schwert (rechts unten). Kleidung, Krone und Schmuck ähnlich wie bei Brahmâ. Die Übereinstimmung mit dem gleichen Bild bei BALDAEUS ist fast vollkommen. DAPPER ist insofern richtiger, als er Vish*n*u mit dunkler Gesichts- und Körperfarbe wiedergibt. (Auf indischen Bildern ist die Körperfarbe des Vish*n*u meist blau.)

2. Kûrma, gen. „Anderer Altar des Kaurams oder Kourmas", S. 62. Vish*n*u sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Lotos, der an der Stelle, an der sich der Gipfel des nicht gezeichneten Berges Mandara befinden müßte, frei in der Luft schwebt. Krone, Schmuck, Kleidung usw. wie oben. Attribute: cakra, Schwert, ein Gefäß (wohl mißverstand. ça*n*kha), Lotosblume. Nicht ganz verständlich ist an diesem Bild, warum der Zeichner den Berg Mandara nicht dargestellt hat; der Schlangenleib ist an der Stelle auffallend dick gezeichnet. Beschreibung des Bildes S. 62 f.

3. Varâha, gen. „Dritter Altar des Waras oder Warrahas", S. 63. Vish*n*u mit Eberkopf steht auf dem getöteten Asura. Auf seinen Hauern trägt er eine vielköpfige Schildkröte, darüber die Erde mit einer sitzenden Frauengestalt in einer Landschaft. Hinter der Szene Ansicht einer indischen Stadt, deren Bewohner den Vorgängen zusehen. Über die Attribute usw. des Varâha lesen wir S. 63: „In seiner einen Hand führte er ein entsetzliches Schwert / Godda genannt [skr. gadâ; ist kein Schwert, sondern eine Keule] / in der andern / und zwar auf den fördersten Fingern / einen runden Ring [cakra] / in der dritten die Fisch-Muschel oder das Horn Sank [skr. ça*n*kha] / und in der vierten das Buch Kittaep [hindustânî kitâb, das Buch]."

4. Narasi*m*ha, gen. „Vierter Altar des Narsings", S. 64. Narasi*m*ha kommt flammenspeiend aus der geborstenen Säule hervor und zerreißt den „Hirrenkessep" (skr. Hira*n*yakaçipu). Rechts steht mit gefalteten Händen und den Blick zu Narasi*m*ha erhoben, „Brellade" (skr. Prahlâda), der Sohn des Hira*n*yakaçipu. Beschreibung der Szene S. 64 f.

5. Vâmana, gen. „Fünfter Altar des Wamans", S. 65. Vâmana, ein dunkelhäutiger Zwerg mit einer Krone auf dem Kopfe steht vor dem König Bali, der eben die Gewährung von Vish*n*u's Wunsch (er möchte so viel Land besitzen, als er mit drei Schritten umgehen könne) nach altem indischen Brauch durch Ausgießen von Wasser über seine Hände bestätigt. Beschreibung S. 65 f.

6. Paraçurâma, gen. „Sechster Altar des Prasserams oder Paresje

Rams", S. 66. Paraçurâma, als Krieger dargestellt, hat eine Reihe seiner Feinde bereits getötet und ist eben dabei, dem „Ragia Sistraersim" (skr. Sahasrârjuna) mit seinem Beil den Garaus zu machen. Im Hintergrund klagt in einer Hütte seine Mutter über der Leiche ihres erschlagenen Gatten. In der Luft die davoneilende Kuh „Kamdoga" (skr. Kâmadughâ). Beschreibung S. 66 f.
7. Râma, gen. „Siebenter Altar des Rams, oder Ram Katas, oder auch Dajerratha Ramas" (skr. Dâçaratharâma), S. 70. Râma, mit Krone, Bogen, Pfeil und Köcher, kämpft, von seinem Bruder Lakshma*n*a unterstützt, gegen den vielarmigen und vielköpfigen König Râva*n*a. Im Hintergrund das brennende Schloß des Râva*n*a. Beschreibung S. 70—90.

8. K*r*ish*n*a, gen. „Achter Altar des Kissna oder Krissna oder Krexno", S. 90. K*r*ish*n*a, dunkelhäutig und mit einer Krone auf dem Kopf, steht flötespielend auf einem Piedestal. Er hat vier Hände; zwei halten die Flöte, eine einen Gegenstand wie eine Muschel (ça*n*kha), die vierte zeigt über den Kopf nach oben. Zu beiden Seiten des Vish*n*u stehen Frauen, vor ihm liegen zwei Kühe, während über seinem Kopf in der Luft eine dritte zu sehen ist. Unter dieser Szene befindet sich eine Gruppe von Männern in persisch-indischer Tracht, die mit dem Bild des K*r*ish*n*a nichts zu tun haben und deren theatralische Posen so recht als Staffage wirken. Wie sie auf das Bild gekommen sind, ist nicht klar. Beschreibung zu dem Avatâra S. 90—103.

9. Buddha, gen. „Neunter Altar des Bhodes oder Bouddhas", S. 103. Buddha, als bärtiger Mann mit einer Krone auf dem Kopfe und vier Händen dargestellt, sitzt auf einem Lotos. Die beiden inneren Hände sind gefaltet, die beiden äußeren tragen je eine Lotosblume. Links und rechts steht eine anbetende Gestalt. Den unteren Teil des Bildes füllen, ähnlich wie bei K*r*ish*n*a, eine Anzahl von Figuren aus, die ohne Zusammenhang mit der dargestellten Gottheit, jede ihren eigenen Geschäften nachgehen und völlig zwecklose Staffage bilden. Beschreibung S. 103.

10. Kalki, gen. „Zehnter Altar des Kallenkyns", S. 103. Vish*n*u steht vor dem (ungeflügelten) Pferd. Er hat zwei Arme; Krone, Schmuck und Kleidung wie oben. Dunkle Hautfarbe. Als Attribut eine große Keule. Dazu Staffagefiguren wie bei den zwei letzten Bildern. Die Beschreibung S. 103 erwähnt die Keule nicht und spricht nur von einem „König in herrlicher Kleidung / mit einer Kron auf

dem Haubt / und einer langen Perlen-Schnur um den Hals / welche ihm bis auf den Bauch herunterhängt".
ÇIVA. Das einzige Bild des Çiva befindet sich auf der Szene des Kûrmâvatâra. Er steht dort an der linken Seite des Brahmâ und hält mit den zwei unteren Händen den Schwanz der Schlange. In der linken oberen Hand trägt er den Dreizack (skr. triçûla), rechts oben einen runden Gegenstand. Er ist bärtig und von dunkler Gesichts- sowie Körperfarbe. Um seinen Hals hängt eine Kette von großen, weißen Kugeln, im Original offenbar eine Schädelkette. (Auf dem entsprechenden Bild bei BALDAEUS noch gut als solche kenntlich.) Auf Çiva's Haupt sehen wir, unter einem Tuch verborgen, ein kleines Köpfchen: eine Darstellung der Gangâ, die Çiva auf dem Kopfe trägt.

Die hauptsächliche Textquelle zu den mythologischen Kapiteln in DAPPER's Asia ist eine holländische Hs., die Jarl CHARPENTIER im British Museum auffand (s. CHARPENTIER Bull. 3). Der Autor dieser Hs. ist unbekannt; sie dürfte nach literarischen und mündlichen Nachrichten zwischen 1649 und 1657 in Surat verfaßt worden sein. BALDAEUS und DAPPER scheinen je eine Kopie davon besessen zu haben (CHARPENTIER S. 420); daraus erklären sich die zahlreichen Parallelen zwischen den beiden Autoren. Während aber BALDAEUS außerdem noch die Hs. des FENICIO benutzte, begnügte sich DAPPER damit, die holländische Hs. einfach zu kopieren. Die Schrift, die den Titel „Beschriyvingh van den nachfolgenden figuren getrochen uyt der Heydenen geloof Book geheten Deex autaers" (skr. Daça Avatâra) trägt, scheint eine Art Erläuterung zu einer Reihe indischer Zeichnungen, die zehn Avatâra des Vishnu darstellend, gewesen zu sein (CHARPENTIER S. 415).
Als CHARPENTIER die Hs. fand, waren die Bilder nicht mehr bei ihr. Er entdeckte sie aber bald danach an einer anderen Stelle und beschreibt sie S. 415: „ten coloured Indian drawings, in quarto size, representing the avatâras, and are at the present moment bound up together with a set of 35 drawings of Persian dresses in the Additional Ms. 5254, which is now kept in the Oriental Ms. Department. They present a distinct similarity with the illustrations of Dapper, though these have been considerably altered in preparing them for print." Diese Bilder sind die Vorlagen, nach denen die zehn Kupferstiche der Avatâra des Vishnu bei

DAPPER angefertigt wurden. Was den letzten Satz anlangt, in dem CHARPENTIER davon spricht, daß die indischen Vorlagen „beträchtlich verändert" zum Abdruck kamen, so ist das eine Bestätigung dessen, was wir oben schon über einige „europäisierende Züge" der Stiche bemerkten. Jedenfalls sind aber die ikonographischen Einzelheiten der Darstellungen der Vorlage getreu nachgebildet und der obige Einwand hat mehr Bezug auf den allgemeinen Stil der Bilder, auf die Gruppierung des Bildinhaltes und seine Ausschmückung mit Staffagefiguren usw. Es ist zu hoffen, daß CHARPENTIER seiner ersten Ankündigung noch eine ausführlichere Behandlung dieser Fragen wird folgen lassen.

Eine zweifellose Unrichtigkeit, von der wir schon zu sprechen Gelegenheit hatten, ist aber in die Darstellung des Kûrmâvatâra aufgenommen worden. Die ganze Szene, deren Verlauf im Text ausführlich beschrieben ist, erscheint zwecklos dadurch, daß der Zeichner den Berg, der als Rührstab diente und mit dessen Hilfe die Kleinodien aus dem Ozean heraufgebracht wurden, nicht mit dargestellt hat. Die Szene macht dadurch einen beinahe komischen Eindruck. Die Götter auf der einen und die Dämonen auf der anderen Seite — an der Stelle des Berges rauscht ein Wasserfall herab, der vielleicht einen gewissen Ersatz für ihn bilden soll — stehen unschlüssig da, den Leib der Schlange festhaltend, und scheinen zu warten. Obenauf thront Vishnu auf dem Lotos, ohne Zusammenhang mit dem Vorgang, von niemand beachtet. Daß der Zeichner hier seine Vorlage entweder nicht verstanden und falsch wiedergegeben oder willkürlich geändert hat, ist sicher.

Während wir bei BALDAEUS feststellen konnten, daß zwischen den Illustrationen und dem beschreibenden Text in manchen Fällen ein Zwiespalt besteht, der sich damit erklären ließ, daß dem Autor bei der Niederschrift des letzteren die Bilder nicht unmittelbar vor Augen waren, ist bei DAPPER die Übereinstimmung der Einzelheiten in Text und Abbildung so groß, daß eine wechselseitige Abhängigkeit des einen vom anderen nicht in Zweifel zu ziehen ist. Diese Abhängigkeit läßt auch einen Schluß zu für das sonderbare Nichtvorhandensein des Berges auf der genannten Szene. Wie in der Beschreibung zum Kûrmâvatâra angegeben ist, erschienen bei der Quirlung des Ozeans eine Reihe von wunderbaren Dingen, Tieren und Menschen. Gleich nachdem sie aufgetaucht waren, wurde, wie es heißt, der als Rührstab benutzte Berg von

den Göttern wieder beiseite getan und die Schlange laufen gelassen. Mag sein, daß dieser Text schuld ist an dem sonst unerklärlichen Fehlen des Berges. Auf dem Bilde sind nämlich die aus dem Meere gekommenen Seltenheiten alle dargestellt, nach der Beschreibung ist also der Akt des Quirlens bereits vorüber. Wenn nun der Zeichner den Text genau verfolgte — und er tat dies, wie schon bemerkt — so mußte er auch folgerichtig den Berg, der seinen Zweck erfüllt hatte, weglassen.
Über der Frage, wie, wo und wann DAPPER in den Besitz des Manuskriptes mit den Abbildungen kam, ruht noch völliges Dunkel.

Ein kurzer Rückblick auf die damit abgeschlossene Gruppe von Darstellungen soll das Gemeinsame, das sie inhaltlich wie formal verbindet, zeigen. Bei den drei Autoren KIRCHER, BALDAEUS und DAPPER — ROGER kann füglich außer acht bleiben — sehen wir ein gleiches Thema behandelt und dargestellt: die zehn Inkarnationen des Vish*n*u. Die Abbildungen anderer Götter sind daneben an Zahl wie an Variation von viel geringerer Bedeutung. Das gleiche Verhältnis zeigen uns auch die in der Einleitung skizzierten literarischen Nachrichten über die drei Götter im 16. und 17. Jahrhundert.
Die Behandlung des Bildmateriales in den drei Serien, bei dem engen Zusammenhang zwischen KIRCHER und BALDAEUS für diese ja nicht verwunderlich, ist fast die gleiche. Der mythologische Inhalt der Bilder weicht kaum voneinander ab, die Verschiedenheiten beschränken sich, wie bei DAPPER, auf nebensächliche Zutaten usw.
Ohne auf das schwierige Problem der Stilzugehörigkeit näher einzugehen, sei festgestellt, daß sämtliche besprochenen Bilder der drei Hauptwerke, bzw. deren indische Vorlagen, dem Bereich der nordindischen Miniaturmalerei angehören. Da diese mit Vorliebe vishnuitische Szenen darstellt, erklärt sich auch das häufige Vorkommen dieses Gottes in unseren Abbildungen.

II. FRANKREICH, 17. und 18. Jahrhundert.

Um 1700 hatte der französische Besitz in Indien seine größte Ausdehnung und Festigung erfahren. Das nahezu ein Jahrhundert früher einsetzende Bestreben nach einer aktiven Konkurrenz mit

den Holländern und Engländern in Indien begünstigte, wie auch in Holland, das rasche Wachstum einer Indien behandelnden Literatur, deren Beiträge zu unserem Thema nun aufgeführt sein sollen. Vorher sei wiederum an einem Beispiel gezeigt, daß die im Druck erschienenen Publikationen der damaligen Zeit nur einen Teil des tatsächlich vorhandenen Wissens um den Hinduismus und im besonderen um seine Götter widerspiegeln[44].

François de LA BOULLAYE-LE-GOUZ. Les Voyages et observations du Sieur de la B.-le-Gouz en Europe, Asie et Afrique jusqu'en l'année 1650. Paris 1653. (Benutzt ist die zweite Auflage, „Nouuellement reueu et corrigé par l'Autheur", Paris 1657.)

Der Indien behandelnde Teil des Werkes enthält neben umfangreichen textlichen Angaben über Mythologie und Religion der Inder vier ganzseitige Tafeln mit fünfzehn Holzschnitten indischer Götter (17:22,5 cm). Auf dreien davon sind je vier Einzeldarstellungen untergebracht (7:9 cm), eine Tafel enthält deren drei. Die Ausführung der Holzschnitte ist keine besonders gute; sie machen, vor allem in der Wiedergabe der Gesichter, einen etwas rohen und unfertigen Eindruck. Die Darstellungen selbst sind ikonographisch im allgemeinen richtig wiedergegeben, die indischen Namen der Bildaufschriften sind meist sehr mangelhaft umschrieben. Von den Bildern haben zwei auf Râma, sechs auf die *Krishn*alegende und vier auf Çiva Bezug.

VISH*N*U. 1. Hanumân, Sîtâ und Râma, gen. „Hermau, Scyta, Ram", Tafel S. 175. Sîtâ und Râma knien vor einander. Râma trägt eine dreizackige Krone auf dem Kopf und hält in der rechten Hand einen Rosenkranz. Sîtâ hält in der linken eine Blume. Hinter ihr steht Hanumân mit einem Wedel in der Hand. Text S. 176 ff.
2. Râma und Lakshm*a*na, gen. „Ram, Locman", Tafel S. 175. Râma und Lakshm*a*na stehen sich gegenüber, jeder mit Krone, Bogen und Köcher. Die beiden sind in Kleidung, Haltung usw. fast identisch. Text S. 180 f.

3. *Krishn*a mit Begleitfiguren, gen. „Kan ou Kochetna", Tafel S. 186. In der Mitte steht der flötespielende *Krishn*a mit einer Krone auf dem Kopf, Schmuck in den Ohren, um den Hals und an den Armen. Zwei von seinen vier Händen halten das Instrument, in der äußersten rechten sehen wir eine Blume, während über dem Zeigefinger der entsprechenden linken ein Stück Land

mit Blumen und Gräsern bewachsen in der Luft schwebt[45]. Von der rechten Seite her kommen zwei Frauen auf Krishna zu; die erste scheint ihm eine Gabe darzubringen, die zweite trägt einen Wedel in der Hand. Auf der anderen Seite eine ähnliche Frauengestalt mit Wedel. Tiere und Blumen vervollständigen das Bild. Text S. 187.

4. Krishna, gen. „Kan", Tafel S. 186. Es ist die Szene, als Krishna den badenden Gopîs die Kleider stiehlt, dargestellt. (Näheres über dieses Ereignis bei COOMARASWAMY **1**, part 2, S. 33). Krishna, zweiarmig, sitzt flötespielend in den Zweigen des Baumes; die gestohlenen Kleider hängen in den Ästen. Am Fuße des Baumes stehen, bis zu den Hüften im Wasser, die Mädchen und bitten ihn mit emporgehobenen Händen, in denen sie Blumen halten, um Rückgabe. Text S. 188.

5. Krishna, gen. „Kan", Tafel S. 189. Krishna — zweiarmig, sonst wie oben — sitzt flötespielend auf dem Kopfe einer dicken, schwarzen Schlange. Vor ihm eine schlangenleibige Frau mit bittend gefalteten Händen, in denen sie eine Blume hält. Die Szene zeigt Krishna's Sieg über den Nâga Kâliya. (Vgl. RAO **1**, S. 212; COOMARASWAMY **1**, part 2, S. 30.) Text S. 190.

6. Krishna mit einer Gopî, gen. „Kan. Gopagna", Tafel S. 189. Krishna, wie oben, mit reicher Kleidung angetan, steht flötespielend unter einem Baum, dessen Laubkrone hinter seinem Kopf erscheint. Vor ihm eine Frauengestalt. Text S. 191.

7. Krishna mit einer Gopî, gen. „Kan. Gopagna", Tafel S. 189. Krishna mit vier Armen, in zwei Händen eine Art Rosenkranz tragend, sitzt auf dem Boden. Vor ihm kniet eine Frau und überreicht ihm eine Blume. Text S. 191.

8. Krishna und eine Gopî, gen. „Gopagna. Kan", Tafel S. 189. Krishna und die Frauengestalt knien am Rande eines Gewässers voreinander (ganz ähnlich wie „Scyta" und „Ram", Tafel S. 175). In zwei von seinen vier Händen hält Krishna ein beschriebenes Blatt und einen Rosenkranz. Text S. 191.

ÇIVA. 1. Çiva, gen. „Maedou" (skr. Mahâdeva, Bein. des Çiva), Tafel S. 175. Çiva, bartlos, sitzt auf einem sehr schlecht gezeichneten Stier. Er hat zwei Arme, in den Händen Dreizack und Trommel. (Die Trommel ist S. 182 als „esvantail", Fächer, bezeichnet.) Das lang herabwallende Haar scheint ein Mißverständnis zu sein für die von Çiva's Haupt herabfließende Gangâ.

2. Çiva und Pârvatî, gen. „Maedou" und „Parouti", Tafel S. 183.

Çiva, diesmal mit Bart, reitet auf einem Stier; Ikonographie wie bei 1. Die vom Kopf herabströmende Gangâ ist mißverstanden und als lang herabwallendes Turbanende gegeben. Pârvatî steht vor Çiva.
3. Çiva und Pârvatî, gen. „Maedou" und „Parouti", Tafel S. 183. Çiva, bärtig, sitzt auf einer Art von Piedestal. Sein Dreizack steht neben ihm. Vor ihm Pârvatî.
4. Çiva und Pârvatî, gen. „Issouarche" (skr. Îçvara, Bein. des Çiva) und „Parouti", Tafel S. 183. Çiva (bärtig) und Pârvatî knien voreinander. Der Turban Çiva's ist ähnlich wie bei Abbildung 2 gezeichnet. In der linken Hand die Trommel.

LA BOULLAYE-LE-GOUZ hat für seine Ausführungen über die indische Religion und ihre Götter keine originalen indischen Quellen benutzt, sondern er sammelte sein Material gelegentlich von Gesprächen mit Brahmanen und anderen Indern[46]. Diese werden ihm wohl auch die Erklärungen zu den Bildern gegeben haben.
Bei den Darstellungen der indischen Götter wurden, wie uns ein Blick auf die Zeichnungen zeigt, indische Bilder als Vorlagen benutzt. Einige Bemerkungen des Verfassers zeigen, daß ihm solche Bilder bekannt waren[47], doch wissen wir nicht, ob er sie selbst besessen und mit nach Hause gebracht oder in Indien kopiert hat. Die Vorlagen zu den Holzschnitten stammen auf jeden Fall von seiner Hand; er zeichnete sie und übergab sie dann dem Holzschneider[48].
Die Bilder gehören dem Bereich der nordindischen Miniaturmalerei an, doch läßt ihre Übersetzung in die derben Linien der Holzschnitte keine genauere Bestimmung zu. Wie aus Anm. 46 hervorgeht, hielt sich LA BOULLAYE-LE-GOUZ vorzugsweise im Norden Indiens auf.

A. de LA FLOTTE. Essais historiques sur l'Inde précédés d'un journal de voyage et d'une description géographique de la côte de Coromandel. Paris 1769.
Mehr als hundert Jahre liegen zwischen diesem und dem vorhergehenden Werk. Die „Essais" bringen zwar einen längeren und inhaltreichen Abschnitt „De la Religion des Indiens", der gar manches Neue von den indischen Göttern enthält, illustrieren ihn aber nur mit einem einzigen Bild, das Brahmâ darstellt.

BRAHMÂ, Abb. S. 171 (6,5:11,5 cm). Er sitzt auf einem reichgeschmückten Thron, den ein großes, als Rückenlehne dienendes Kissen nach hinten abschließt. Seine fünf[49] Köpfe (Gesichter bartlos) tragen je eine hohe, kegelförmig zulaufende Krone. In der rechten oberen Hand hält Brahmâ einen Kranz aus Blumen oder Perlen, in der entsprechenden linken ein indisches Buch (Palmblatthandschrift). Den linken unteren Arm schlingt er um eine weibliche Figur, die auf seinem Schoß sitzt (nach S. 171 ist es seine Gattin Sarasvatî). Die rechte untere Hand ist in segnender Stellung[50] vor die Brust erhoben.

LA FLOTTE beschreibt die Hs., die er für seine Abhandlung über die indische Religion verwendete, in einer Fußnote auf S. 167 seines Buches folgendermaßen: „J'ai tiré cette généalogie, ainsi que plusieurs autres articles sur la religion des Indiens, d'un manuscript apporté de Pondichéry en 1767, et qui a été dirigé par les soins de M. Porcher, ancien Gouverneur de Karikal [südl. Pondichery; seit 1738 französ. Besitz]. On voit, d'un côté, le texte indien, et de l'autre, les figures de toutes les Divinités peintes par un homme du pays, d'après les originaux qui sont dans les pagodes." Von dieser Hs. existierten mehrere Bearbeitungen, deren Inhalt in einer Reihe von älteren Schriften vornehmlich des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielt[51]. Daß die von LA FLOTTE benutzte Hs. in die Reihe dieser Manuskripte gehört, spricht zum ersten Male ZACHARIAE aus (Gött. Nachr. S. 11). Da bei den anderen von Bildern nirgends die Rede ist, scheint diese Hs. als einzige illustriert gewesen zu sein. Das Bild des Brahmâ ist nach dem zugehörigen Text (S. 171) „gravée d'après l'original peint par un Brame". Das weist darauf, daß es der obenbeschriebenen Hs. entnommen ist, deren Bilder ja auch ein Inder gezeichnet hatte. Doch könnte die Zeichnung, deren Herkunft nach einem indischen Original außer Zweifel steht, ebensogut auch nach einer anderen Vorlage gezeichnet sein, die zu jener Zeit in Paris vorhanden und LA FLOTTE zugänglich waren[52].

De LA BARBINAIS LE GENTIL. Voyage dans les Mers de l'Inde. fait par ordre du Roi, à l'occasion du Passage de Vénus, sur le Disque du Soleil, le 6 Juin 1761, et le 3 du même mois 1769. Paris 1779.

Das zweibändige Werk ist in der Hauptsache astronomischen und geographischen Beobachtungen gewidmet, die der Verfasser auf der im Titel zitierten Reise als Naturforscher gemacht hatte. Ein längerer Exkurs „De quelques points de la Religion des Indiens. Tamoults, avec des Remarques sur le sixième volume des ‚Cérémonies religieuses des différens Peuples de la Terre' [s. PICART], qui traite de la Religion des Gentils" (**1**, Teil 1, Kap. 2), beschäftigt sich neben anderem auch mit indischen Göttern und verweist auf einige Abbildungen solcher am Ende des ersten Bandes. Sie seien kurz beschrieben.

BRAHMÂ. 1. Brahmâ, gen. „Brama Ier Dieu Superieur des Gentils", Tafel 1 (Bildgröße 14:21 cm). Brahmâ ist stehend abgebildet, mit vier Köpfen, jeder von einer Krone bedeckt. Er hat vier Hände, die linke obere trägt ein indisches Buch, die rechte einen Perlenkranz. Die beiden inneren Hände zeigen abhaya, resp. varada Pose[53]. Die Kleidung ist sehr reich und kostbar, den nackten Oberkörper bedecken Schmuck, Perlenketten und Blumengirlanden in verschwenderischer Fülle. Links neben dem Gott steht sein Reittier, der Schwan (skr. ha*m*sa). Auf seiner rechten Seite liegen am Boden ein Kopf und eine Krone, ihre Bedeutung erklärt ein längerer Text[54].

2. Brahmâ, gen. „Brama avec sa femme Saravatty" (skr. Sarasvatî), Tafel 2, Fig. 1. Die Figur ist etwas kleiner als die vorhergegangene (Höhe zirka 15 cm). Brahmâ sitzt auf einem reichgeschmückten Sessel, ein großes Kissen dient als Rückenlehne. Die Anordnung und Ausführung seiner vier Köpfe, Zahl der Hände, ihre Attribute und Posen sind die gleichen wie oben. Den linken Arm schlingt Brahmâ um die auf seinem Schoß sitzende Sarasvatî. Sein rechter Fuß hängt etwas von dem Sitz herab und ruht auf dem Rücken eines ha*m*sa, der quer zum Beschauer steht und den Thronsitz samt den darauf ruhenden Personen trägt. Beschreibung S. 156. Diese Darstellung entspricht in der allgemeinen Anordnung sowie in verschiedenen Einzelheiten fast ganz dem Bild, das wir oben bei LA FLOTTE besprachen. Vor allem der Sitz, auf dem Brahmâ Platz genommen hat, seine und seiner Gemahlin Kleidung, Schmuck und Kronen, sowie die Attribute und Handstellungen sind fast gleich. Abweichend ist bei LA B. LE GENTIL nur, daß Brahmâ vier Köpfe (bei LA FLOTTE fünf) besitzt und daß dort beide Figuren von einem ha*m*sa getragen werden, der bei LA FLOTTE fehlt.

VISH*N*U. 1. Vish*n*u, gen. „Divinité singulière des Gentils", Tafel 2, Fig. 2 (Höhe der Figur zirka 15 cm). Es handelt sich hier um eine weniger bekannte Darstellung des Gottes. Die Abbildung zeigt 36 Köpfe, in drei Reihen übereinander angeordnet, die obersten tragen die kirî*t*a-maku*t*a genannten Kronen (Anm. 19). Von den vier Händen halten zwei Attribute: cakra (rechts oben) und ça*n*kha (links oben). Die beiden inneren Hände zeigen abhaya — bzw. varada Pose. Die Gestalt steht aufrecht, Kleidung und Schmuck sind ähnlich wie bei dem zuletzt besprochenen Bild. Der zugehörige Text läßt auch keine nähere Deutung dieser seltsamen Darstellung zu. Eine Parallele zu ihr fand sich nur an einer Stelle vor[56].

Bei der Abfassung des Textes, dem wir die zitierten Stellen entnehmen, wurde LA B. LE GENTIL von einem Inder unterstützt, von dem er S. 154 berichtet: „Ce que je viens de dire de la croyance des Gentils, sur la divinité, et qui fait la base et le fondement de leur religion, m'a été communiqué par Maridas[57], Interprète du Conseil Supérieur de Pondichéry" und einige Zeilen weiter „Maridas étoit Tamoult, il avoit beaucoup de pénétration d'esprit." Neben diesem „Maridas" hatte LA B. LE GENTIL noch einen weiteren Gewährsmann in Gestalt eines Freundes des ersteren, namens „Maleapa". Dieser war als Dolmetscher bei LA B. LE GENTIL angestellt.
Die besprochenen Götterdarstellungen sind Kopien nach indischen Bildern, die im Besitz des Verfassers waren (vgl. z. B. Anm. 66: „... j'ai une estampe de Brama, enluminée et très-bien dessinée"). Er hatte sie von dem ebengenannten „Maleapa" zum Geschenk erhalten (S. 154); die abgebildeten Figuren sind nur ein kleiner Teil aus der umfangreichen Serie, von der er S. 204 berichtet: „Parmi trente dessins que j'ai des dieux Indiens, qui m'ont été donnés par mon interprète Maleapa, et qui ont été faits par des Indiens même, je trouve un nommé Manmadeu ou Cupidon [skr. Manmatha, der indische Liebesgott]; un autre dessin représente sa femme Rati ..."; außerdem befinden sich darunter Bilder des Yama, Varu*n*a und eine Reihe von Darstellungen, deren Namen der Autor nicht in Erfahrung bringen konnte, endlich „les neuf incarnations ou métamorphoses de Vichnou, qu'il est aise d'y reconnoître, quoiqu'elles soient un peu différentes de celles que l'on trouve dans la Chine illustrée du p. Kircher et dans les Cérémonies religieuses" (s. PICART). Eine von MOOR zitierte Dar-

stellung, die sich ebenfalls in dem besprochenen Buch befinden soll, konnte in mehreren auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen Ausgaben von LA B. LE GENTIL's Werk nicht gefunden werden[58].

Pierre SONNERAT. Voyage aux Indes Orientales et à la Chine, fait par ordre du Roi, depuis 1774 jusqu'en 1781 ... Paris 1782. Deutsch: Zürich 1783.

Das zweibändige Werk ist das Ergebnis einer Reise, die den Verfasser nach Ceylon, an die West- und Ostküste Indiens und über die Malaien nach China führte. Der erste Band enthält eine große Anzahl von Stichen indischer Götter, die zur Illustrierung zweier Abschnitte über die indische Religion dienen („Livre Second. Introduction à la Religion des Indiens, ou Abrégé de leur Mythologie" und „Livre Troisième. De la Religion des Indiens"). Die Bilder haben durchweg gleiches Format (14,5 : 19 cm) und tragen die Signatur, „P. Sonnerat pinx. Poisson sc." Im folgenden eine Übersicht über den Inhalt der uns beschäftigenden Tafeln:

BRAHMÂ. 1. Brahmâ, gen. „Brouma, Dieu Créateur", Tafel 33. Brahmâ sitzt, das linke Bein untergeschlagen, das rechte vom Sitz herabhängend, auf einem Lotos; als Rückenlehne dient ihm ein großes Kissen. Er hat vier Gesichter; auf jedem Kopf eine Krone. Von den vier Händen trägt die obere linke eine Feuerflamme, die obere rechte den Rosenkranz. In der rechten unteren Hand hält Brahmâ einen Schreibgriffel, mit dem er auf ein in der Fläche der linken unteren Hand gehaltenes Palmblatt schreibt[59]. Die Darstellung gibt eine seltenere Auffassung des Gottes Brahmâ wieder: schreibend und mit einer Flamme als Attribut. Doch scheint bei der Wiedergabe des Brahmâ den Künstlern mehr Freiheit von dem sonst so starren ikonographischen Schema zugebilligt gewesen zu sein als dies im allgemeinen der Fall war[60]. Eine Parallele zu dem Bild sei kurz erwähnt[61].

VISHNU. 1. Vish*n*u auf Çesha liegend, gen. „Vichenou, couché sur le serpent Adyséchen" (skr. Âdiçesha), Tafel 49. Vish*n*u liegt schlafend auf dem Leib der Schlange, ihre fünf Köpfe neigen sich schützend über sein Haupt. Er hat zwei Arme, die Hände sind ohne Attribute. Die Beschreibung sagt, daß diese Erscheinungsform des Gottes den Namen „Siranguam-Rangua-Nayaguar"[62] führt und daß man „Dans tous les temples de Vichenou on voit

toujours la figure de ce Dieu couché sur ce serpent; mais comme il est impossible de le représenter avec mille têtes, on ne lui en met que cinq" (Livre 2, S. 171 f.).

2. Vish*n*u stehend, gen. „Vichenou, faisant abéaston"[63], Tafel 50. Er hat vier Arme, seine Körperfarbe ist dunkel. Von den vier Händen trägt die obere linke ça*n*kha, die obere rechte cakra, die untere linke gadâ, während die rechte untere Hand in abhaya Pose vor die Brust gehalten wird. Kleidung, Schmuck und Blumengirlanden sind ähnlich wie bei der Abbildung des Brahmâ. In der Beschreibung sind die Attribute ça*n*kha, cakra und gadâ von SONNERAT näher erklärt[64].

3. Vish*n*u-Nârâya*n*a, gen. „Vatapatrachai" (skr. Va*t*a-patra çâyî; vgl. JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 69), Tafel 80. Auf einem großen, auf einer Wasserfläche schwimmenden Blatt liegt die dunkelhäutige, nackte Gestalt eines Kindes, das eine Zehe seines rechten Fußes im Munde hat. Eigentümlich erscheint die Haartracht: Die rückwärtigen Haare fallen herab, die vorderen sind zu einem runden Schopf aufgebunden, aus dessen Mitte sich eine Art von Stiel nach oben erhebt. Wir werden einen ähnlichen Kopfputz weiter unten noch einmal finden. Die Beschreibung (Livre 3, S. 293 f.) nennt das Bild richtig eine Erscheinungsform des Gottes Vish*n*u, die dieser am Ende einer Weltperiode nach dem Tode des Brahmâ annimmt, wenn die Erde unter den Wasserfluten verschwindet.

Die Avatâra des Vish*n*u sind auf folgenden zwölf Tafeln dargestellt:

1. Matsya, gen. „Matchia-Vataram" (skr. Matsyâvatâra), Tafel 35. Eine fischleibige Menschengestalt von dunkler Hautfarbe mit vier Armen und Händen. Attribute: ça*n*kha und cakra; innere Hände abhaya und varada Posen. Sonst ähnlich der Art, wie wir Vish*n*u auf Tafel 50 (Nr. 2 unserer Zusammenstellung) dargestellt fanden.

2. Kûrma, gen. „Courma-Vataram", Tafel 36. Wie Matsya, an Stelle des Fischleibes eine Schildkröte.

3. Varâha, gen. „Varaguen", Tafel 38. Eine stehende menschliche Gestalt mit Eberkopf. Reiche Kleidung, Blumengewinde um den Hals. Attribute, Handstellungen usw. wie oben.

4. Narasi*m*ha, gen. „Narassima-Vataram", Tafel 39. Narasi*m*ha, aus einer in Flammen gehüllten Säule hervorkommend, tötet Hira*n*yakaçipu.

5. Vâmana, gen. „Vamen", Tafel 40. Eine kleine, dunkelhäutige

Gestalt, in der linken Hand einen Schirm, in der rechten ein Wassergefäß tragend.

6. Râma, gen. „Rama", Tafel 41. Râma, von dunkler Hautfarbe, zweiarmig, trägt links einen Bogen, rechts einen Pfeil und eine Lotosblume. Auf dem Rücken Köcher mit Pfeilen. Links von ihm steht Hanumân in anbetender Haltung. Text S. 163 ff. „Dans les temples dédiés à cette incarnation, on représente Vichenou de couleur verte sous la figure d'un jeune-homme d'une parfaite beauté, tenant en main un arc et des flêches."

7. Balabhadra, gen. „Balapatren", Tafel 43. Zweiarmige Gestalt eines Jünglings. Attribute: links Stock, rechts eine Pflugschar (vgl. zu diesem Avatâra JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 92).

8. Paraçurâma, gen. „Parassourama", Tafel 44. Stehende, zweiarmige Jünglingsfigur von dunkler Hautfarbe, linke Hand Beil (skr. paraçu), rechte Hand trägt einen Fächer aus Blättern.

9. K*r*ish*n*a, gen. „Quichena", Tafel 45. K*r*ish*n*a mit vier Armen, Flöte spielend. In den beiden äußeren Händen hält er ça*n*kha und cakra. Rechts von K*r*ish*n*a steht ein anbetender Hirte, links eine Schlange, ein Tiger und eine Kuh.

10. K*r*ish*n*a, Szene aus seinem Kampf mit der Schlange Kâliya, gen. „Quichena, entortillé du Serpent Calengam", Tafel 46. Die Schlange hat sich um den Körper des zweiarmigen K*r*ish*n*a gewunden und beißt ihn in den linken Fuß. K*r*ish*n*a's Haartracht ist ähnlich wie auf der Darstellung des V*a*ta-patra-çâyî (s. oben S. 44). Zu seinen beiden Seiten je eine Begleitfigur.

11. K*r*ish*n*a, Szene aus seinem Kampf mit der Schlange Kâliya, gen. „Quichena dansant sur le serpent Calengam", Tafel 47. K*r*ish*n*a, wie in dem vorhergehenden Bild gezeichnet, tanzt auf dem Kopf der Schlange.

12. Kalki, Tafel 48. Zweiarmige Menschenfigur mit Pferdekopf. In der rechten Hand ein Schwert, in der linken ein Schild.

Auf allen Bildern — mit Ausnahme des Vâmana und des K*r*ish*n*a im Kampf mit Kâliya — trägt Vish*n*u die für ihn charakteristische Krone kirî*t*a-maku*t*a. Auch zeigen Kleidung und Schmuck innerhalb der genannten Bilder nur wenig Abwechslung.

ÇIVA. 1. Çiva, gen. „Parachiven" (skr. Paraçiva), Tafel 51. Çiva ist sitzend dargestellt, mit vier Armen und drei Augen. Über seinem Kopfe erscheint ein zweiter, weiblicher Kopf — wahrscheinlich Ga*n*gâ, die nach der Legende aus Çiva's Haupt ihren Ursprung nimmt. Um seinen Hals schlingen sich drei Ketten, eine von einer

Schlange gebildet, die zweite aus Blumen, die dritte aus Menschenschädeln. Die beiden inneren Hände hält Çiva in abhaya bzw. varada mudrâ. In der oberen linken Hand m*ri*ga, in der oberen rechten *d*amaru. Çiva's Körperfarbe ist weiß.
2. Çiva-Ardhanârîçvara, gen. „Chiven, moitié Homme et moitié femme", Tafel 53. Linke Hälfte als Frau, rechte als Mann gezeichnet. Vier Arme, links außen als Attribut ein Vogel, rechts eine stark verzeichnete Handtrommel[65].
3. Bhairava, gen. „Vairevert", Tafel 57. Eine nackte Gestalt mit vier Armen, in den Händen Spieß, Dreizack, Schlinge und Schädel. Gürtel von Schlangen gebildet.
4. Vîrabhadra, gen. „Virapatren", Tafel 58. Fast nackte Gestalt mit acht Armen, auf dem Kopf, in Flammen gehüllt, kirî*ṭa*-maku*ṭa*. In den Händen verschiedene Waffen. Rechts von Vîrabhadra steht mit gefalteten Händen eine kleine Gestalt mit Hammelkopf: Daksha (bei SONNERAT „Takin" gen.), der von Vîrabhadra getötet wurde. Endlich gehören noch hierher: 1. Trimûrti, gen. „Trimourti ou Trinité des Indiens", Tafel 31. Eine sitzende, dreiköpfige Gestalt mit vier Armen. Die rechte Figur ist Brahmâ, die mittlere Vish*n*u, die linke Çiva. 2. Çiva und Vish*n*u in einer Gestalt vereinigt, gen. „Chiven et Vichenou sous le nom de Sangara-narainen" (skr. Ç*a*n-kara-Nârâya*n*a), Tafel 32. Sitzende vierarmige Gestalt. Links Vish*n*u, kenntlich an seiner dunklen Körperfarbe und an dem cakra. Rechts Çiva, weiße Farbe, als Attribut m*ri*ga.

Über die Herkunft des Textes, der von der indischen Religion handelt, und über die Vorlagen zu den besprochenen Illustrationen gibt uns SONNERAT wenig Auskunft. Bei der Zusammenstellung des ersteren unterstützten ihn „M. Martin, ancien conseiller des Indes", ohne dessen Hilfe, wie er sagt, „je n'aurois pu donner qu'un ouvrage très-imparfait sur la religion des Indiens" (Livre 1, S. 7) und ein indischer Brahmane, von dem er berichtet: „Le hasard ne m'a pas moins favorise; j'avois la prétendue traduction de l'Ezour-Vedam[66], qu'on trouve à la Bibliothèque du Roi: je la fis lire à un Brame savant, mais fanatique; et comme cet ouvrage ne remplissoit point l'idée qu'il vouloit me donner de sa religion, il se crut obligé de m'en dévoiler les mystères." Daneben standen SONNERAT auch noch Übersetzungen indischer Schriften zu Gebote, die er sich in Indien zu verschaffen gewußt hatte[67].
Den Abbildungen der indischen Götter dienten indische Zeich-

nungen als Vorlagen, die ziemlich getreu übertragen wurden. Bezüglich ihrer Entstehung wird wohl die in Anm. 61 vorgetragene Meinung das Richtige treffen. Die Bilder zeigen ausgesprochen südindischen Stil, der sich vor allem in der Kleidung der Figuren und der reichlichen Verwendung von Schmuck kundgibt. Auch daß anstatt des in Nordindien gewöhnlich als neuntem Avatâra aufgeführten Buddha hier die Inkarnation des Balabhadra erscheint und daß SONNERAT den Ganeça „Polléar" (Tamil Pillaiyâr) nennt, weist nach dem Süden. Bei der Beschreibung einzelner Göttergestalten erwähnt SONNERAT öfters dessen charakteristische Gesichts- und Körperfarbe. Demnach lagen ihm indische Malereien und nicht etwa einfarbige Zeichnungen vor. Die Stiche hat SONNERAT, wie wir eingangs bemerkten, selbst gezeichnet.

Nachdrucke usw. der eben besprochenen Bilder aus M. SONNERAT's „Voyage".

1. d'HANCARVILLE (1785). Im Supplementband seines Werkes sind folgende Tafeln nach SONNERAT's Stichen gezeichnet: Tafel 2 = SONNERAT, Tafel 53 (Ardhanârî); Tafel 3 = SONNERAT, Tafel 33 (Brahmâ); Tafel 3 = SONNERAT, Tafel 52 (Parâçakti-Kâlî). Die Abbildungen sind in ungefähr der gleichen Größe wie die Vorlagen diesen ziemlich flüchtig nachgezeichnet. Doch sind sie in den wichtigen Einzelheiten, Attributen usw. richtig wiedergegeben. Der Text bringt nichts Neues.

2. Th. MAURICE, „History" (1795). Während der größere Teil der Abbildungen indischer Götter, die in diesem Werk enthalten sind, aus der „Afgoderye" des BALDAEUS genommen ist, haben den folgenden die Illustrationen bei SONNERAT als Vorlagen gedient:

1, Tafel 3, S. 134 „The Preserving Power of India. Creeshna, the Indian Apollo, in the 8th Avatar, playing on his Pipe to the Shepherds of Mathura." Die Abbildung (14,5 : 18,5 cm) entspricht ganz der Tafel 45 bei SONNERAT. Tafel 6, S. 403 „Veeshnu Slumbering" (16 : 19,5 cm). Die Abbildung ist fast identisch mit SONNERAT, Tafel 49. Nur die Schlange ist mit neun Köpfen anstatt mit fünf (wie bei SONNERAT) gezeichnet. Nach der Bildunterschrift ist die Zeichnung „copied from a sculptured Rock in the Ganges". Diese Angabe ist nicht richtig.

Die folgenden drei Abbildungen sind stark veränderte Kopien nach SONNERAT's Bildern.

2, Tafel 8, Titelseite „Creeshna trampling on the Head of the crushed Serpent". Wenn wir Tafel 47 von SONNERAT mit dieser Abbildung vergleichen, so machen sich zunächst große Verschiedenheiten hinsichtlich der Wiedergabe der Gestalt des K*rish*n*a* geltend. K*rish*n*a* ist in der vorliegenden Abbildung als schlanker Jüngling von heller Hautfarbe gezeichnet, seine Gesichtszüge sind absolut unindisch, sein Kopf, auf dem er eine Krone trägt, ist von einem Strahlenkranz umgeben. Als Schmuck trägt er lange Perlenketten um den Hals. Die Komposition des Bildes, die Kleidung des Gottes und die Gestalt der Schlange weisen auf SONNERAT, wenn auch die eben besprochenen Einzelheiten diese Behauptung zu gefährden scheinen. Doch ist die Krone, die K*rish*n*a* in unserer Darstellung auf dem Kopfe trägt, nur eine etwas veränderte Kopie der Krone, die Brahmâ auf der Darstellung des Matsyâvatâra bei BALDAEUS trägt und die Perlenketten um den Hals K*rish*n*a*'s haben die gleiche Herkunft. Die gesamten Abbildungen indischer Götter in beiden Bänden der „History" sind nach den Tafeln der „Afgoderye" und nach den Bildern bei SONNERAT gezeichnet. Eine Vorlage zu dem besprochenen Bild des K*rish*n*a* in irgendeinem anderen Werk kommt nicht in Frage. Daraus geht hervor, daß dem Zeichner das Bild des K*rish*n*a* aus SONNERAT zwar vorlag, daß er es aber nicht direkt kopieren wollte, sondern in das ikonographische Schema der Darstellung eine Gestalt einfügte, die von ihm erfunden, zum Teil durch Übernahme von Elementen aus anderen Abbildungen indischer Götter, zum Teil nach dem vorliegenden Bild geschaffen wurde[68].

Tafel 8, S. 373 „Creeshna trampling on the Head of the crushed Serpent." Von dieser Abbildung und ihrer Entstehung gilt das gleiche wie von der eben besprochenen. Die Gestalt des K*rish*n*a* ist hier wieder freie Erfindung des Zeichners, doch ist die Anlehnung an SONNERAT Tafel 47 bedeutend enger als oben. Bildanordnung, Gestalt der Schlange, Kleidung, Schmuck und Körperfarbe des Gottes sind in beiden Darstellungen fast identisch. Verschieden ist die Haltung der auf dem Kopf der Schlange stehenden Gestalt, ferner die typisch südindische Krone, die in dem entsprechenden Bild bei SONNERAT nicht vorhanden ist; sie ist

von anderen Darstellungen des Vish*n*u bei SONNERAT genommen. Tafel 9, nach S. 372 „The Serpent Biting Creeshna's Heel." Die Vorlage zu diesem Bild ist SONNERAT Tafel 46. Die Gestalt des K*rish*n*a* aus der zuletzt besprochenen Abbildung — die Abweichungen von der Vorlage bei SONNERAT sind oben angegeben — ist genau in der gleichen Weise wie bei letzterem von dem Schlangenleib umwunden dargestellt. Die Begleitfiguren sind weggelassen.

P. F. Hugues d'HANCARVILLE. Recherches sur l'origine des Arts de la Grèce etc. (vollst. Titel s. Bibliograph. Übersicht). London 1785. Der Autor hat seine Abbildungen indischer Götter zum Teil dem Buche von C. NIEBUHR, zum Teil dem von SONNERAT entnommen. Im Supplementband seiner „Recherches" bringt er dazu als Tafel 1 eine Darstellung, die MOOR bei LA B. LE GENTIL gesehen haben will (vgl. Anm. 58). Es ist die Wiedergabe eines indischen Bildes, das den Ursprung und Lauf des Ganges, wie er in der Mythologie geschildert wird, darstellt und das einige Abbildungen von Göttern enthält, die kurz beschrieben sein sollen.

BRAHMÂ. 1. In der oberen Reihe der Götter steht, mit E bezeichnet, „Brouma", mit vier bärtigen Köpfen und vier Armen dargestellt. Die Köpfe sind von einer vierzackigen Krone bedeckt. Die gleiche Figur, EE, taucht weiter unten, neben der von Vish*n*u's Fuß herabströmenden Ga*n*gâ stehend, noch einmal auf.

VISH*N*U. 1. Vish*n*u, gen. „Beschanus", C, sitzt zuhöchst auf dem Berge, gegenüber Çiva. Er trägt eine Krone und hat vier Arme; in einer Hand ein unkenntliches Attribut. Seinem rechten Fuß entströmt der Fluß und fällt im Bogen auf das Haupt des untenstehenden Çiva.

ÇIVA. 1. Çiva ist auf dem Bild ebenfalls zweimal vorhanden. Einmal oben auf dem Berg stehend — „Mahadeus", D, — zwischen Brahmâ und Vish*n*u, wo er kenntlich ist an seinem zu einem Schopf aufgebundenen Haar und der Halskette aus großen Kugeln (Schädeln!) und zum zweitenmal — DD — unterhalb dieser Szene. Er sitzt dort, als Asket mit einem dritten Auge auf der Stirn gezeichnet („Sous la forme d'une femme" sagt S. 96 ohne Grund) und empfängt den herabschießenden Strom auf seinem Kopf.

Das Bild ist zeichnerisch von sehr geringer Qualität. Die Göttergestalten sind äußerst mangelhaft wiedergegeben, aber doch in ihrer Individualität kenntlich. Der Text, S. 65 ff., bespricht die Darstellung und die darin enthaltenen mythologischen Szenen und Figuren ausführlich.
Wie die Überschrift des Kapitels sagt, handelt es sich bei der Darstellung um eine „table du Gange, apportée de l'Inde par Mr. Boughton Rouse". Das Bild lag dem Stecher nicht in einem indischen Original vor; vgl. S. XI: „Dans le tems que nous nous occupions de cet écrit, Mr. Boughton Rouse[69], à qui ces recherches ont déjà tant d'obligations, a bien voulu nous confier encore un dessin très-curieux qu'il a rapporté de l'Inde. Ce dessin, probablement copié d'après une peinture religieuse des Indous, est une espèce de Table sacrée ..." Aus dieser Kopie erklärt sich dann auch die schlechte Qualität der Zeichnung. Die Darstellung ist nur ikonographisch von Interesse und bietet etwas Neues, da sie Vish*n*u und Çiva in einer uns bisher unbekannten Funktion zeigt.

Die besprochenen Abbildungen indischer Götter aus französischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts unterscheiden sich von denen der vorhergegangenen Gruppe (Holland) vor allem in der Auswahl ihres Stoffes. Während bei KIRCHER, BALDAEUS und DAPPER in der Hauptsache die Inkarnationen des Vish*n*u, in einer untereinander wenig verschiedenen Art wiedergegeben, den Inhalt der Darstellungen bilden und die Gestalten des Brahmâ und Çiva nur eine nebensächliche Rolle spielen, ist diesen beiden Göttern in den Werken von LA BOULLAYE-LE-GOUZ, LA FLOTTE, LA B. LE GENTIL und SONNERAT bedeutend mehr Platz eingeräumt. Daneben finden wir die K*rish*n*a*legende, die in der ersten Gruppe ebenfalls nicht hervortritt, in einer Reihe von Bildern dargestellt, deren Herkunft von volkstümlichen indischen Zeichnungen augenscheinlich ist. (LA BOULLAYE-LE-GOUZ hat sechs Abbildungen davon, SONNERAT deren drei.) Ganz neue Gestalten aus dem Hindupantheon brachte LA B. LE GENTIL mit der Figur des sechsunddreißigköpfigen Vish*n*u und SONNERAT mit der Inkarnation des Balabhadra, sowie mit verschiedenen Erscheinungsformen des Çiva usw. Auch manche Abbildungen des Vish*n*u treffen wir bei SONNERAT zum erstenmal.

Die Bilder von LA FLOTTE, LA B. LE GENTIL und SONNERAT stammen aus Südindien. Sie gehören dem Stil nach durchaus zusammen; bei einzelnen ist die Ähnlichkeit in Inhalt und Form sehr groß. (Vgl. z. B. die Abbildungen des Brahmâ bei LA FLOTTE S. 171, und LA B. LE GENTIL Tafel 2, Fig. 1.) Die Vorlagen zu den Abbildungen bei LA BOULLAYE-LE-GOUZ und zu dem Gangesbild bei d'HANCARVILLE sind in Nordindien zu suchen. Bei letzterem Bild sind die Berührungspunkte in der Auffassung der Göttergestalten mit Abbildungen gleicher Herkunft — vor allem bei BALDAEUS — größer als mit solchen aus der zuletzt besprochenen Gruppe. In dieser nimmt SONNERAT, was Mannigfaltigkeit, Inhalt und Wiedergabe seiner Bilder anlangt, etwa die Stellung ein, die BALDAEUS für das 17. Jahrhundert zukommt. Daneben sind die Bilder bei LA BOULLAYE-LE-GOUZ durch zeitlichen Vorrang und Thema bemerkenswert.

III. DEUTSCHLAND, 18. Jahrhundert.

Die aktive Beteiligung Deutschlands am Wettbewerb der europäischen Mächte in Ostindien blieb auf einige ergebnislose Versuche beschränkt (vgl. E. SCHMIDT 2. Teil, S. 121 f.). Die reichhaltige Literatur über Indien, die das Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat, besteht in ihren Originalwerken aus den Aufzeichnungen von Missionaren und den Berichten von meist in fremdem Dienst nach Indien gelangten Kaufleuten; daran reiht sich eine stattliche Zahl von Übersetzungen der wichtigsten und bekanntesten Reisewerke. Heinrich ROTH bzw. Athanasius KIRCHER, die ersten Deutschen, die Material zu unserem Thema beisteuern, mußten aus formalen Gründen der ersten Gruppe (Holland) eingereiht werden. Im 18. Jahrhundert sind es B. ZIEGENBALG und C. NIEBUHR, deren Werke über Indien im Zusammenhang mit Darstellungen indischer Götter aus unserem Stoffkreis hier zu untersuchen sind.

Bartholomäus ZIEGENBALG. Genealogie der Malabarischen Götter, Aus eigenen Schriften und Briefen der Heiden zusammengetragen und verfaßt von B. Ziegenbalg, weil. Probst an der Jerusalems Kirche zu Trankebar. Erster[70]*, umgeänderter, nothdürftig erweiterter Abdruck besorgt durch Dr. Wilh. Germann. Madras und Erlangen 1867.*

Im Jahre 1720 schickte der protestantische Missionar und Vorsteher der Christengemeinde von Tranquebar, Barth. ZIEGENBALG, eine Reihe von Hss. nach Europa, als deren letzte die „Genealogie der Malabar. Götter, worinnen zugleich acht und zwantzig Götter-Figuren mit eingebracht sind" genannt ist. (DÄN. MISSIONSBER. 13. Continuation (1720), Kap. 6, S. 48 (in vol. 2, Halle 1735)). Die Schrift selbst, eine noch heute gut brauchbare Übersicht über den südindischen Hinduismus, ist im Jahre 1713 verfaßt worden, ihre Veröffentlichung wurde von dem Empfänger A. H. FRANCKE (Halle) verhindert mit der Begründung, „die Missionare seien ausgesandt das Heidenthum in Indien auszurotten, nicht aber den heidnischen Unsinn in Europa zu verbreiten" (Vorwort von GERMANN). Die später erschienenen Ausgaben von 1791 und 1867 sind ohne Abbildungen. Die obengenannten 28 Bilder indischer Götter, die noch GERMANN bekannt waren[71], sind heute nicht mehr auffindbar. Auch Reproduktionen danach wurden nirgends angetroffen, und die allgemeine Annahme geht dahin, daß solche nicht vorhanden sind. Da wir in Kürze das Gegenteil zu beweisen hoffen, sei ein näheres Eingehen auf das Thema der ZIEGENBALG'schen Bilder verstattet.

Schon im Vorwort der 1711 abgefaßten „Ausführlichen Beschreibung"[72] schreibt ZIEGENBALG mit Bedauern, daß er gerne Bilder zu dem Buche hätte machen lassen, jedoch nirgends einen Maler fand, der diese Arbeit übernehmen wollte. „Könnte ich von anderen plätzen einen verständigen Mahler bekommen, so würde ich keine Unkosten sparen", meint er. Er gedenkt aber später die indischen Götter „in Tabellen zu bringen, da denn zugleich ihre historien weitläuffiger bey ihren figuren ausgeführet werden" — eine Absicht, die dann 1713 in der „Genealogie", wie wir sahen, verwirklicht werden konnte. In der Vorrede zu diesem Buche erzählt uns ZIEGENBALG den ganzen Hergang:

„Die Figuren ihrer Götter in der rechten Gestalt zu bekommen, ist etwas schwer gewesen. Denn europäische Maler haben sie nicht malen können, weil sie nicht in die Pagoden zu ihrem Anschauen gelassen werden und malabarische Maler haben sich zu drei Jahren her dessen unter dem Vorgeben geweigert, daß es wider ihre Religion liefe, wenn sie ihre Götter nach ihrer Gestalt abmalen und den Christen zukommen lassen sollten, indem sie wohl wüßten, daß wir sie nicht verehren sondern auf das höchste verachten und beschimpfen würden. Wir verschrieben anderwärts

her einen Brahmanen, der Profession hiervon macht, aber es wollte unser Anschlag mit ihm nicht von statten gehen. Endlich erbot sich einer von selbst dazu und versprach uns aller Götter Figuren accurat mit ihren eigentlichen Farben und Gestalten abzumalen, nur aber möchten wir es verschwiegen halten, damit es ihm nicht bei seiner Nation und bei den Brahmanen Gefahr bringen möchte. Dieser nun ging in die Pagoden und malte uns innerhalb zwei Monaten alle Figuren ab, so viel als wir deren verlangten." Der Handel kam aber doch zu Ohren der Brahmanen, und nur durch eine geschickte Ausrede konnte sich der Maler vor ihrem Ärger bewahren.

Welcher Art diese Bilder gewesen sind, die dann ZIEGENBALG, wie wir sahen, mit der „Genealogie" nach Hause schickte, zeigen uns die ausführlichen Beschreibungen einzelner Götter im Text des Buches. Sie sind, wie die Angaben der Farben für Körper und Kleidung der Gestalten beweisen, angesichts der Bilder niedergeschrieben worden. Daß ZIEGENBALG daran dachte, den Text zusammen mit den Abbildungen herausgeben zu lassen, unterliegt keinem Zweifel. Der vollständige Titel der „Genealogie" (im Vorwort zitiert) nennt ausdrücklich die zugehörigen Abbildungen. Wir gaben oben die 28 Bilder der „Genealogie" als verschollen an. Es scheint aber, daß uns einige davon — wenn auch nicht im Original — erhalten blieben und als Illustrationen zu nachfolgendem Werk dienten:

Mathurin Veyssière de LA CROZE. Histoire du Christianisme des Indes. Par M. V. la Croze, Bibliothécaire et Antiquaire du Roi de Prusse. A la Haye 1724.

Livre 6 (S. 424—519) des Buches handelt über die Religion der Inder („Idolatrie des Indes") und enthält drei Abbildungen der Götter Brahmâ, Vish*n*u und Çiva (8:13 cm), die „Aug. Voelckner" signiert und von Metallplatten gedruckt sind. Bei den folgenden Beschreibungen der Darstellungen ist jedesmal der entsprechende Text aus ZIEGENBALG's „Genealogie" beigefügt, um die Zusammenhänge zwischen ihm und den Bildern zu verdeutlichen.

BRAHMÂ. 1. Brahmâ, gen. „Biruma ou Brama", S. 428. Er steht, mit vier Köpfen, jeder von einer Krone bedeckt, und vier Armen gezeichnet, auf einer kleinen Lotosblume, dahinter der ha*m*sa. Die beiden inneren Hände zeigen varada bzw. abhaya Pose, als Attribut der äußeren rechten Hand sehen wir einen Kranz aus kleinen

Perlen (Rosenkranz), während die äußere linke Hand ein stark stilisiertes Wassergefäß trägt. Eine reiche Fülle von Schmuck bedeckt den Körper des Gottes, Perlenschnüre winden sich um Hals, Arme und Beine, Blumengirlanden hängen vom Nacken herab, kostbarer, fein gemusterter Stoff bildet die Kleidung und bedeckt Unterkörper und Beine.

Vgl. dazu „Genealogie", Teil 2, Kap. 8, S. 137 f.: „Es wird also Brahma jetzt nur mit vier Gesichtern oder Häuptern abgebildet. Auf jedem Haupt hat er eine Krone, in den Haarlocken hat er Schnuren von Perlen liegen, auf der Stirn hat er das Zeichen Kastûri[73], sonst ist er geschmückt wie die anderen Götter, hat auch zwei Hände offen und zwei in die Höhe gereckt, deren linke einen Wasserkrug und die rechte die Perlenschnur Rudrakscha [skr. rudrâksha] hält, mit der sich die Brahmanen, Pandarams, Andis, Pilgrime und andere zu behängen und daraus ein groß Heiligthum zu machen pflegen, nach der sie auch ihre Gebetsformeln zu recitieren pflegen. Seine Leibesfarbe ist gelb-braun. [LA CROZE, p. 466: „Biruma, avec quatre têtes, toutes de couleur olivâtre...] Er steht auf einer Blume und hat neben sich einen Vogel (Schwan) Annam [das Tamilwort für skr. ha*m*sa], den er zu seinem Wagen oder Reitpferd gebraucht"[74].

VISH*N*U. 1. Vish*n*u, gen. „Wischtnu", S. 448. Die Gestalt unterscheidet sich in Haltung, Kleidung und Schmuck nur wenig von der vorhergehenden. Die Farbe von Gesicht und Körper ist dunkel. Von den vier Händen zeigen die beiden inneren varada und abhaya Posen, die beiden äußeren tragen cakra (rechts) und ça*n*kha (links). Zu beiden Seiten des Bildes brennen Opferflammen in hohen Leuchtern.

Vgl. dazu „Genealogie", Teil 2, Kap. 5, S. 91 f.: „Vischnu wird abgebildet mit vier Händen, zwei offen zu trösten und zu geben, die rechte mit dem Discus Chakra, und die linke mit der Schlachtmuschel Sankha, mit welchen Gewehren er große Thaten getan, daher viele Vischnuiten sich diese Waffen oben auf die Arme brennen lassen, in der Meinung, daß dann nichts Böses ihnen zustoßen könne. Vischnus Leibesfarbe ist grün [„vielmehr dunkelblau" verbessert GERMANN; vgl. LA CROZE; p. 466: „Vistnou, avec un visage verd...", in der Abb. dunkel]. Auf dem Haupt hat er eine Krone, auf der Stirn ein rothes Zeichen (Bisam) Kastûri [vgl. Anm. 73]. Haare, Ohren, Hals, Brust, Leib, Hände und Füße sind mit Perlen, Edelsteinen, Gold und Silber geschmückt.

Sein Kleid ist mit Gold gestickt. Von den Achseln bis unten hin ist er mit Blumen behangen. Mit den Füßen steht er auf der Lotosblume. In solcher Figur findet er sich in den Pagoden, neben ihm stets zwei große brennende Lampen."

ÇIVA. 1. Çiva, gen. „Isuren" (skr. Îçvara), S. 446. Die Gestalt steht, wie die beiden letzten Figuren, auf einem Lotos. Auf ihrem Kopfe sehen wir eine reichverzierte Krone mit je einem Halbmond links und rechts. Die Posen der beiden inneren Hände sind wie bei Brahmâ und Vish*n*u, als Attribute fungieren m*rig*a (rechts außen) und ein Objekt, das die stilisierte Form eines Beiles (skr. paraçu; vgl. JOUVEAU-DUBREUIL S. 20, Fig. 3, untere linke Skizze) ist, das eines der Hauptattribute Çiva's bildet (links außen). Für Kleidung und Schmuck gilt, was oben bei Brahmâ gesagt wurde; der Prunk ist hier noch größer als bei den besprochenen Bildern. Vgl. dazu „Genealogie", Teil 2, Kap. 1, S. 47: „Von solchen Erscheinungen abgesehen, wird er stehend abgebildet mit vier Händen, unter welchen er zwei in die Höhe reckt und in selbigen einen Hirsch und ein Gewehr marhu [Tamilwort für skr. paraçu] hält, die andern beiden aber hat er offen, wie sie denn fast alle ihre Götterfiguren mit zwei offenen Händen abbilden, um dadurch anzuzeigen, wie die Götter stets bereit sind zu trösten und zu geben, wenn man anders zu ihnen seine Zuflucht nehme. Seiner Haut nach wird er ganz weiß abgebildet. [Vgl. LA CROZE, p. 466: „Isuren y est représenté comme dans les Temples, avec une carnation Européenne...] Auf dem Haupt hat er eine Krone, auf der Stirn drei weiße Striche von Kuhmistasche nebst zwei Tippchen, unter welchen das eine sein drittes Auge und das andere denjenigen Punkt abbildet, welcher bei der Beschmierung mit Asche von diesen Heiden gemacht wird. In den Ohren, am Halse, auf der Brust, an den Armen und Füßen hat er allerlei Schmuck. Über und von den Achseln hängen zusammengereihte Blumen herab. Der Oberleib ist bloß, um den Unterleib hat er ein buntes Kleid mit einem Gürtel und anderen Geschmeiden. Mit den Füßen steht er auf Kamalapuschpa [skr. Kamalapushpa], der Lotosblume. In dieser Figur steht er in den Pagoden, und wird er an Festtagen herumgetragen"[75].

Sämtliche Details in den Zeichnungen und den aufgeführten Beschreibungen stimmen überein. Nur die Namen der Götter sind, wie dem aufmerksamen Leser

nicht entgangen sein wird, bei LA CROZE (Bilder und Text) anders geschrieben wie bei ZIEGENBALG. Das kommt daher, daß GERMANN den ZIEGENBALG'schen Text überarbeitet und die Orthographie der Wörter verbessert hat. Die ursprüngliche Schreibung, die der bei LA CROZE entspricht, enthält die Ed. 1791, die sich genau an den Text der Hs. gehalten hat.

Es ist bekannt, daß LA CROZE zur Abfassung des Abschnittes „Idolatrie des Indes" die Schriften des B. ZIEGENBALG als Quellen benutzt hat. Zusammen mit den Hss. erhielt er auch die Abbildungen der indischen Götter, die der letztere hatte anfertigen lassen. Er berichtet darüber Livre 6, S. 465 f.: „Je ne puis ni ne dois m'étendre fort au long sur l'énumeration fastidieuse des fausses Divinitez de ces pauvres Peuples, dont la Mythologie contient un si grand nombre de Fables et de puerilitez, que pour s'engager à les lire ou à les raporter il faudroit y être engagé par des motifs aussi saints et aussi pressans que ceux qui ont porté les pieux Missionaires de Tranquebar à les recueillir dans deux assez gros volumes, que j'ai présentement entre les mains. On y voit toute la Fable et la Généalogie de ces faux Dieux, avec leurs Images dépeintes d'après celles qu'on adore dans les Temples, par un Peintre Idolatre, dont l'Ouvrage et le Dessein fort different de nôtre goût et de nos maniéres ne laisse pas que de faire plaisir à regarder."

Damit vergleiche man, was ZIEGENBALG in seinem Vorwort über die Bilder sagte. Zwei Abbildungen, enthalten „dans les Manuscrits des Messieurs Ziegenbalg et Grudler" (gemeint ist E. GRÜNDLER, ZIEGENBALG's Helfer in der Mission, der das Vorwort der „Genealogie" mit unterzeichnete), beschreibt LA CROZE dann auf S. 455 seines Buches. Außerdem spricht er noch auf S. 431 von einem Linga, „que j'ai trouvé depeint dans les Manuscrits des Missionaires de Tranquebar".

All das führt zwingend zu dem Schluß, daß die drei Abbildungen indischer Götter in LA CROZE's Buch Kopien nach den verlorenen Originalen ZIEGENBALG's sind. Den letzten Beweis dafür liefert uns ein Brief, den Gotthilf Aug. FRANCKE, der Sohn von Aug. Hermann FRANCKE (derselbe, der den Druck der „Genealogie" abgelehnt hatte) am 22. September 1731 an LA CROZE geschrieben hatte (abgedruckt im „THESAURUS Epist. Lacrozianus" [1742] **1**, S. 140) und in dem es heißt: „Exopto, ut quam felicissime valeas, et pro ea, quam erga me demonstrasti, humanitate atque bene-

volentia, non dubito a te quaerere, an conscripta a beato Zigenbalgio deorum historia sive genealogia deastrorum Indicorum, cum imaginibus ad illam pertinentibus, etiamnunc in manibus tuis asservetur. Equidem memini manuscriptum hunc librum olim tecum a beato patre meo communicatum, imaginesque historiae, a te in lucem emissae, adiectas, inde petitas fuisse: an vero manuscriptum illud volumen ad b. parentem meum redierit, ignoro: saltem, quum multa diligentia quaesitum inveniri non potuerit; missionarii autem Damulici, ut exemplum huius libri ad ipsos transmittatur, impense rogent: ex te, vir celeberrime, hac de re quaerendum esse existimavi". Nach diesem Briefe hat also LA CROZE vor dem Jahre 1731 Bilder aus einer „historia deorum sive genealogia deastrorum Indicorum" von ZIEGENBALG veröffentlicht — „in lucem emissae". Daß diese Bilder nur die oben besprochenen Darstellungen von Brahmâ, Vishnu und Çiva sein können, unterliegt nach dem Gesagten keinem Zweifel mehr.

Carsten NIEBUHR. Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern. Kopenhagen und Hamburg 1774—1837.

Während schon in früher Zeit Kunde von dem großen Höhlentempel von Elephanta nach Europa gedrungen war[76], wobei auch zum Teil auf die dort vorgefundenen Skulpturen Bezug genommen wird, waren doch Abbildungen von diesen bisher noch nicht bekannt geworden. Wir finden sie zum erstenmal in vol. 2 von Carsten NIEBUHR's Reisebeschreibung, der 1763—1764 in Bombay und Surat weilte und bei seinem Aufenthalt in der ersteren Stadt den Tempel kennengelernt hatte. „Ich fand ihn für die Liebhaber der Alterthümer so merkwürdig, daß ich dreymal eine Reise dahin machte, und das Merkwürdigste, was man in demselben findet, abzeichnete" (**2**, S. 32), berichtet er uns darüber in seinen „Anmerkungen zu Bombay und Surat". Als Resultat dieses so erfreulichen Interesses enthält der Abschnitt eine Reihe von gut gelungenen Stichen nach den Hauptwerken des Tempels, deren Lage auf Tafel 3 angegeben ist. Zunächst eine kurze Übersicht über die Tafeln und die auf ihnen dargestellten Szenen:

Tafel 5: Der dreiköpfige Çiva, zusammen mit den Seitenfiguren links und rechts. Große, gut ausgeführte Darstellung. Text S. 33f.[77].

Tafel 6: Ardhanârî-Gruppe mit den Begleitfiguren. Östlich der Mittelgruppe (Tafel 5). Text S. 34 f.[78].
Tafel 7: Çiva und Pârvatî. Westlich der Mittelgruppe. Text S. 35[79].
Tafel 8: Abb. A, Çiva und Pârvatî sitzend mit Begleitfiguren. Text S. 36 f.[80]. Abb. B, sitzende männliche Figur mit hoher Kopfbedeckung. Wohl Çiva als Asket. Text S. 38[81].
Tafel 9: Çiva und Pârvatî, Heiratsszene. Text S. 37[82].
Tafel 10: Bhairava. Text S. 37[83].
Tafel 11: Abb. A, Çiva. Text S. 39[84]. Abb. B, Çiva. Text S. 39[85].
Diese Darstellungen enthalten folgende Bilder der drei Götter Brahmâ, Vish*n*u und Çiva:
BRAHMÂ. 1. Tafel 6. Brahmâ erscheint etwas oberhalb der rechten Schulter von Çiva-Ardhanârî (Höhe zirka 3 cm). Er hat drei Köpfe — der vierte ist nach der Anordnung hinten zu ergänzen — und vier Arme; in jeder Hand ein unkenntliches Attribut. Nur der Oberkörper ist sichtbar, er wird unten abgeschnitten durch ein Band, auf dem vier Gänse oder Schwäne abgebildet sind. S. 35 sagt: „Unter den übrigen Figuren scheint mir die an der rechten Seite und über dem Elephantenkopf stehende merkwürdig zu seyn. Diese hat drey Köpfe und vier Arme, und an ihrem Sitze sind Gänse abgebildet"[86].
2. Tafel 7. Eine fast gleiche Abbildung des Brahmâ an derselben Stelle wie oben.
3. Tafel 9. Links, zu Füßen des Çiva sitzt eine kleine Gestalt (Höhe zirka 2,5 cm) mit drei Köpfen; von ihren vier Armen sind nur mehr zwei erhalten[87].
VISH*N*U. 1. Tafel 6. Zur linken Seite von Çiva-Ardhanârî eine zweiarmige, nackte Gestalt, die von einem Manne auf den Schultern getragen wird. (Der Träger ist Garu*d*a in menschlicher Gestalt.) Die rechte Hand hält ein Schwert, die linke ein nicht mit Sicherheit zu deutendes Objekt. Dazu der Text S. 35: „Die Figur, welche einer andern auf der Schulter sitzt, kömmt an mehrern Stellen vor. Ob die eine Figur einen indischen Neptunus? ob die obenschwebenden Engel? und überhaupt was das Ganze vorstellen soll? das überlasse ich Kennern der indischen Alterthümer zu entscheiden"[88].
2. Tafel 7. Hinter Pârvatî's linker Schulter erscheint Vish*n*u in fast gleicher Darstellung wie oben (Höhe zirka 4,5 cm).
ÇIVA. 1. Tafel 5. Oft unrichtig als Trimûrti bezeichnete Darstellung des dreiköpfigen Çiva (vgl. Anm. 14). Die sehr groß (39:20,5 cm)

ausgeführte Tafel ist in den Einzelheiten ziemlich richtig wiedergegeben. Eine Beschreibung des bekannten Bildes erübrigt sich.
2. Tafel 6. Çiva-Ardhanârî (Höhe zirka 7 cm). Die Wiedergabe ist sehr deutlich, Attribute usw. sind gut kenntlich. Vgl. NIEBUHR, S. 34 f.: „Die Hauptperson in dieser Gruppe ist eine Frauensperson, die nur eine Brust hat, und also vielleicht eine Amazonin vorstellen soll. Sie hat vier Arme. Mit dem vordersten rechten Arm ruhet sie auf einem Ochsenkopf [Nandî, das Begleittier des Çiva], in der hintern rechten Hand hält sie eine Schlange, in der vordern linken Hand ein Tuch oder etwas dem ähnliches, und in der hintern einen kleinen Schild [nach FERGUSSON ein Metallspiegel]. Sie trägt eben eine solche Mütze wie die übrigen Hauptfiguren in diesem Tempel[89]. Übrigens hat sie auch Ohrenringe, einen Halsschmuck, einen Gürtel, und Ringe um die Arme und Hände."
3. Tafel 7. Çiva (14,5 cm hoch) ist fast nackt, mit vier Armen dargestellt. Von den beiden linken ist einer noch ganz erhalten, vom andern fehlt die Hand. (Beide waren, als FERGUSSON die Höhle besuchte, abgebrochen; vgl. S. 470.) Der Kopfputz, der nach FERGUSSON S. 470 zwei Halbmonde und die Darstellung einer dreiköpfigen weiblichen Figur enthalten soll, zeigt nichts von diesen. Attribute trägt die Figur nicht.
4. Tafel 8, Abb. A. Çiva in sitzender Stellung, links von ihm Pârvatî (Höhe zirka 7,5 cm). Allgemeine Charakteristik wie oben; von den vier Armen sind drei abgebrochen[90].
5. Tafel 8, Abb. B. Eine nackte männliche Gestalt sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem Lotossitz. Kopfbedeckung sowie allgemeine Züge der Figur weisen darauf hin, daß wir Çiva als Asketen vor uns haben.
6. Tafel 9. Çiva steht links von Pârvatî (Höhe zirka 10 cm). Er ist wiederum nackt dargestellt, mit vier Armen, von denen zwei ganz erhalten sind. Auf dem Kopf trägt er „the usual high mukuṭa or cap corrugated above, and which has behind it a sort of oval disc occupying the place of the nimbus or aureole" (FERGUSSON S. 471).
7. Tafel 10. Bhairava (Höhe zirka 11 cm). NIEBUHR weiß auch hier nicht, was die Darstellung zu bedeuten hat: „Andre Reisende haben diess für eine Vorstellung des Gerichts Salomons gehalten" (S. 37). Wie ein Vergleich mit der Abbildung bei RAO **2**, Taf. 46 zeigt, war die Figur zu NIEBUHR's Zeit noch besser erhalten. Wenigstens zeichnet dieser noch sechs von den acht Armen unzerstört,

während in der genannten Photographie nur mehr drei zu erkennen sind. Die Figur entspricht FERGUSSON's Beschreibung ziemlich vollständig[91].
8. Tafel 11, Abb. A und B. Zweifellos haben wir es auch in diesen beiden Bildern mit Darstellungen des Çiva zu tun, der stehend wiedergegeben ist (Höhe zirka 12 und 11 cm). Die Gestalten sind nackt und tragen den für Çiva charakteristischen hohen Kopfputz. In der rechten Hand hält jede einen Speer, auf den sie sich stützt. Eine einwandfreie Deutung der Szene ist ohne weiteres Vergleichsmaterial nicht möglich.

Über die Herkunft aller dieser Bilder brauchen wir nicht viel Worte zu verlieren, da NIEBUHR uns die kurze und erschöpfende Antwort gibt, daß er sie selbst nach den Originalen in dem Tempel abgezeichnet habe (**2**, S. 32). Nach seinen Zeichnungen sind dann die Stiche angefertigt worden. Bei dem Vergleich dieser mit modernen Aufnahmen der Skulpturen sehen wir, daß NIEBUHR's Bilder im allgemeinen recht wahrheitsgetreu sind und sich ziemlich eng an die Vorbilder anlehnen.

Nachdrucke usw. der eben besprochenen Bilder aus C. NIEBUHR's Reisebeschreibung.

1. d'HANCARVILLE (1785). Im ersten Band seines Werkes sind drei Abbildungen nach NIEBUHR's Stichen gezeichnet: Tafel 10 = NIEBUHR, Tafel 6 (Ardhanârî). Tafel 11 (Abb. 2) = NIEBUHR, Tafel 10 (Bhairava). Tafel 12 = NIEBUHR, Tafel 7 (Çiva und Pârvatî). Die Bilder haben fast die gleiche Größe wie in den Vorlagen und sind sorgfältig von diesen kopiert. Sie sind auch in den Supplementband des Werkes aufgenommen.
2. PAULINUS A S. BARTHOLOMAEO, „Systema" (1791). Tafel 15a = NIEBUHR, Tafel 5 (dreiköpfiger Çiva).
3. Th. MAURICE, „Ind. Antiquities" (1806).
1. Gegenüber der Titelseite befindet sich die Darstellung des dreiköpfigen Çiva nach NIEBUHR, Tafel 5 (18,5:19,5 cm) mit der Unterschrift: „Antique Sculpture, copied from the stupendous Cavern-Pagoda of Elephanta, supposed by Niebuhr to represent the aspects of the grand triple divinity Brahma, Veeshnu, and Seeva."
2. Titelseite. Darstellung des Bhairava nach NIEBUHR Tafel 10 (13 : 17 cm). Unterschrieben: „Representing the Evil Principle of

India and the Symbols of that Sanguinary Worship." 1, S. 101 ff. erklärt der Autor diese Darstellung als ein Bild des Kamsa, der Krishna verfolgt! (Die kleine Gestalt in einer seiner Hände soll Krishna sein.)

Von den in diesem Abschnitt behandelten Abbildungen indischer Götter kommt den NIEBUHR'schen Zeichnungen gegenüber den drei Darstellungen des Brahmâ, Vishnu und Çiva bei LA CROZE die weitaus größere Bedeutung zu. Einmal, weil sie endlich Illustrationen zu dem seit früher Zeit bekannten Tempel von Elephanta brachten und damit sich einen Platz in der Geschichte der indischen Archäologie verdient haben und dann, weil in ihnen eine Reihe von Darstellungen der drei Hindugötter enthalten ist, die in dieser Auffassung bisher unbekannt waren und die deshalb die Kenntnis des 18. Jahrhunderts von der Mythologie der Inder beträchtlich erweitern konnten. Allerdings taten sie das nicht unmittelbar mit ihrem Erscheinen, da die Deutung der verschiedenen dargestellten Szenen und Personen durch NIEBUHR vollkommen unzureichend war[92]. Ferner vermittelten die NIEBUHR'schen Bilder dem Westen die erste Anschauung vom Wesen der indischen Skulptur, und es wäre gewiß nicht ohne Gewinn einmal zu untersuchen, inwieweit die damaligen Urteile über diesen Zweig der indischen Kunst (man denke an GOETHE's absprechende Worte) von der Mangelhaftigkeit des Anschauungsmaterials jener Zeit beeinflußt waren.

IV. ITALIEN, 18. Jahrhundert.

Abbildungen indischer Götter in Italien dürften zum ersten Male in dem Werk des G. PIVATI veröffentlicht worden sein (s. unter den Nachdrucken zu BALDAEUS). Originales Bildmaterial erhalten wir erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus den Schriften des Karmeliten PAULINUS A S. BARTHOLOMAEO[93], doch können wir auch hier wieder feststellen (wie oben, Abschnitt II), daß jedenfalls schon viel früher Darstellungen indischer Götter nach Italien gebracht wurden, die mit den dazugehörigen Mss. wohl noch in irgendeinem stillen Bibliothekswinkel den Schlaf der Vergessenheit schlummern[94].

PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO. Systema Brahmanicum liturgicum, Mythologicum, Civile ex monumentis Indicis Musei Borgiani Velitris dissertationibus historico-criticis illustravit Paulinus a S. B. Rom 1791. Deutsch: Gotha 1797.

Den sehr gelehrten und weit ausholenden Text erläutern 32 Tafeln mit insgesamt 47 Zeichnungen, von denen die meisten Abbildungen indischer Götter wiedergeben. Sie seien, soweit wir sie benötigen, kurz beschrieben.

BRAHMÂ. 1. Brahmâ, gen. „Brahma ex pict. Indica Mus. Borg." Tafel VIII (13:10 cm). Brahmâ sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Schwan. Er hat vier bärtige Gesichter und trägt auf jedem Kopf eine Art von Stirnreif, der mit Zacken versehen ist und im Original wohl eine Krone vorstellte. Aus der Mitte der vier Köpfe ragt ein Gegenstand hervor, der eine Muschel vorstellen soll[95]. Die Gestalt hat vier Arme und hält als Attribute ein Buch (links oben), einen Rosenkranz (rechts oben), ein Wassergefäß (links unten) und ein kleines unkenntliches Objekt (Frucht oder Edelstein) zwischen Zeigefinger und Daumen der rechten Hand. Sie ist bekleidet und trägt Schmuck. Im Text des Buches ist Brahmâ ein eigenes Kapitel (S. 74—78) gewidmet, in dem dieses Bild näher erläutert wird. Ohne die lange Beschreibung hier anzuführen, sei nur soviel daraus entnommen, daß es „coloribus expressum ab Indo quodam Nepalensi more Indico vero et originali delineatum exhibet codex manuscriptus R. P. Constantini ab Asculo Capuccini Missionarii Nepalensis", aus welchem Kodex es wohl abgezeichnet wurde. Doch davon später.

2. Brahmâ in der Darstellung des Kûrmâvatâra, Tafel 9c (zirka 4 cm hoch). Brahmâ steht dort zunächst dem Berge Mandara und hält mit drei von seinen vier Händen den Schlangenleib. In der vierten Hand trägt er ein Buch. Seine vier Gesichter sind alle nach einer Seite gerichtet. Auf den Köpfen eine dreizackige Krone. Kleidung wie oben. Vgl. dazu „Supplementum" S. 285.

VISHNU. 1. Drei Bilder von Vishnu, gen. „Tria simulacra Dei Vishnu ex aere in Mus. Borg.", Tafel 9a. Die drei Zeichnungen sind untereinander wenig verschieden, die größte ist 8,5, die kleinste 3,5 cm hoch. Vishnu ist stehend abgebildet, trägt die bekannte konische Krone und ist reich bekleidet und mit Schmuck ausgestattet. Auf dem ersten Bild hält er cakra (rechts oben), çankha (links oben) und gadâ (links unten), die rechte untere Hand ist in abhaya Pose erhoben. Die zweite Figur hat nur

cakra, während die dritte cakra und çaṅkha trägt. Sie ist sehr schlecht gezeichnet.

Die gleiche Tafel ist auch in „India Orientalis" und „Viaggio" vom gleichen Verfasser enthalten. Das Kapitel Vishṇu (S. 79—85) bringt wieder eine sehr ausführliche Beschreibung des Gottes, die im allgemeinen mit den Bildern übereinstimmt. Nur der Lotos, der nach S. 81 f. in der vierten Hand zu finden sein soll, fehlt. Die Sanskritnamen der Attribute sind ziemlich richtig wiedergegeben. S. 83 f. werden die neun Avatâra des Vishṇu[96] aufgezählt und beschrieben. Die drei Bilder sind nach Metallplastiken des Museum Borgianum hergestellt (S. 85).

Die weiteren Abbildungen des Vishṇu geben einige seiner Inkarnationen wieder. Ihre Reihenfolge ist:

1. Matsya, gen. „Prima Incarnatio Dei Vishnu. Ex pictura Indica Musei Borgiani Velitris", Tafel 9b (13,5 : 20 cm). Vishṇu, mit dem Oberkörper aus dem Maul des Fisches herausragend, ist eben aus dem Meere aufgetaucht. Er ist von dunkler Hautfarbe, trägt eine dreizackige Krone auf dem Kopf und hat in den vier Händen folgende Attribute: cakra (rechts oben), Lotos (links oben), çaṅkha (links unten) und einen langgestielten Gegenstand, der nach „Supplementum" S. 279 ff. ein Pfeil sein soll. Vor Vishṇu stehen vier Gestalten mit gefalteten Händen, in denen sie Lotosblumen tragen. Über der Szene eine Landschaft mit Bergen, Bäumen und zwei Kühen.

2. Kûrma, gen. „Secunda Incarnatio ... (wie oben), Tafel 9c (Größe wie oben). Die Szene zeigt das Quirlen des Milchozeans durch die Götter und Dämonen. Vishṇu sitzt auf einem Lotos oben auf dem Berg. Er ist genau so dargestellt wie in dem vorhergehenden Bild, nur die Reihenfolge der Attribute ist etwas verändert. Zwischen Brahmâ und Çiva, die an dem einen Ende der Schlange ziehen, steht eine Gestalt mit zwei Armen, heller Hautfarbe und einer Krone auf dem Kopf, die nach dem Text (S. 285) ebenfalls Vishṇu ist.

3. Râma und Sîtâ, gen. „Shriráma et Sida. ex aere in Museo Borgiano", Tafel 17 und 18 a (Höhe der Figuren zirka 5 cm). Die zwei Gestalten, die sehr spärlich bekleidet sind, stehen einander gegenüber. Die männliche Figur ist ohne jedes Attribut usw. dargestellt, nur die spitz zulaufende Kopfbedeckung (kirîṭa-makuṭa) macht sie kenntlich. Ihre linke Hand liegt auf der rechten Schulter der Frauengestalt.

4. Râma und Sîtâ, gen. „Shriráma et Sida ex pict. Indica Mus. Borg." Tafel 17 und 18a, untere Abbildung (Bildgröße 13 : 9,5 cm). Râma trägt in der rechten Hand einen Bogen, links einen Pfeil. Eigentümlich ist der reichgezierte Kopfputz. Das Paar, dessen kostbare Kleidung auffällt, scheint in einem Park zu lustwandeln, der durch Bäume und zwei Rehe angedeutet ist. Text zu diesem Avatâra S. 135 ff.

5. Râma im Kampf mit Râvana, gen. „Bellum Shrirámae contra Rávana. Sexta incarnatio Dei Vishnu. ex pictura Indica Musei Borgiani Velitris", Tafel 17 und 18c (13 : 20,5 cm). Das Bild stellt den Kampf von Râma, Lakshmana und dem Affenheer gegen Râvana und seine Armee dar. Râma, an seiner dunklen Hautfarbe kenntlich (sein Bruder Lakshmana, der auf einem Streitwagen hinter ihm fährt, ist weiß), kämpft zu Fuß gegen den auf seinem Wagen sitzenden Râvana. (Man beachte den Eselskopf über Râvana's Köpfen. Parallelen bei KIRCHER und BALDAEUS.) Râma's Oberkörper ist nackt, er hat einen Köcher und ein Schwert umgehängt und schießt eben einen Pfeil auf das oberste (Esels-) Haupt des Râvana ab. Die Bildperspektive ist Aufsicht schräg von oben. Text im „Supplementum" S. 298 ff.

6. Krishna, gen. „Krshna, ex aere in Museo Borgiano", Tafel 19a, oben (Höhe der Figur zirka 6 cm). Es ist das Bild eines kleinen Knaben, der, fast unbekleidet (er trägt eine Art Schellengürtel um den Leib), auf einem Sockel steht und in den beiden nach vorn gehaltenen Händen zwei runde Klumpen trägt. (Nach S. 146 sind es Butterklumpen. Krishna als Butterdieb ist ja bekannt.) Neben dem Bild zeigt eine Detailzeichnung von rückwärts die eigentümliche Kopfbedeckung des Kindes.

7. Krishna, gleiche Tafel, untere Abbildung (Höhe der Figur zirka 7,5 cm). Krishna, als nacktes und mit Schmuck behängtes Kind dargestellt, kriecht auf allen vieren auf dem Boden. In der rechten erhobenen Hand trägt er wieder einen Butterklumpen, auf dem Kopf eine Krone von besonderer Form. S. 146 ff. ist eine ausführliche Beschreibung dieser Inkarnation und der beiden Bilder gegeben. Die letzteren sind wieder nach Vorlagen aus dem Museum zu Veletri gezeichnet.

8. Buddha, gen. „Budha in templo Jagarnat. Ex pictura Indica Musei Borgiani Velitris", Tafel 20 (13,5 : 17 cm). In einem Triptychon, dessen mittlerer Teil von Kuppeln gekrönt ist, befinden sich drei Personen: In der Mitte, auf einem Lotos sitzend, eine

dunkelhäutige Gestalt, die in den Händen Lotosblumen trägt und eine Krone von besonderer Form auf dem Kopf hat. In den beiden Seitenfeldern links und rechts je eine männliche und eine weibliche Gestalt, ebenfalls mit Lotosblumen in den Händen. Vor der Figur in der Mitte liegen zwei weitere Personen auf den Knien. Im Vordergrund des Bildes befindet sich ein Teich mit Lotosblumen. Die Hauptfigur der Darstellung soll nach der Beischrift Buddha sein. Man könnte nach ihrer dunklen Hautfarbe auf die Buddhainkarnation des Vish*n*u schließen, doch weicht das Bild in Gestus, Attributen und Kopfbedeckung stark von den bekannten Darstellungen dieser Art ab. Über dem Triptychon sind zwei weitere Bildchen, die Gautama Buddha in zwei verschiedenen mudrâ wiedergeben. Die Beschreibung zu diesem Bild (S. 154 ff.) ist reichlich verworren, da PAULINUS die Inkarnation des Vish*n*u als Buddha, den Religionsstifter Gautama Buddha und den Planeten Budha (Merkur) miteinander vermengt. Die gleiche Tafel ist auch in der „Viaggio" enthalten.

9. Kalki, gen. „Decima Incarnatio Dei Vishnu, ex pictura Indica Musei Borgiani Velitris", Tafel 21 (Höhe der Figur zirka 7,5 cm). Vish*n*u, der mit zwei Armen (rechte Hand ein Schwert), heller Hautfarbe und einer Krone auf dem Kopfe dargestellt ist, führt mit der linken Hand ein geschmücktes Pferd am Zügel. Die Beschreibung dieses Avatâra (S. 162 ff.) ist ziemlich ausführlich, da die an die Erscheinung geknüpften Folgerungen einen breiten Raum einnehmen.

Warum PAULINUS die Bilder der anderen Avatâra nicht mit unter seine Illustrationen aufnahm — „Omnes istae incarnationes coloribus expressae exstant in museo Borgiano" (S. 83, Anm. 2) — ist nicht klar, da er doch im „Supplementum" die Beschreibungen der fehlenden Avatâra (Varâha, S. 295; Narasi*m*ha, S. 296; Vâmana, S. 296; Balabhadra, S. 300; Paraçurâma, S. 301) nach diesen Bildern bringt.

ÇIVA. 1. Çiva mit Pârvatî, gen. „Shiva cum Bhavàni. ex pict. Indica Musei Borgiani", Tafel 10, obere Abbildung (zirka 13 : 10 cm). Çiva sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem stark verzeichneten Lotos. Er hat fünf Köpfe, jeder trägt eine kleine Krone und aus dem mittleren erhebt sich eine Wasserfontäne — Ga*n*gâ, die aus Çiva's Haupt entspringt. Von den vier Händen tragen nur zwei Attribute: die rechte obere einen Dreizack mit daran befestigter Trommel, die linke untere m*r*iga. Als Schmuck trägt

Çiva Halsketten, Armringe usw. Zu seiner Linken sitzt seine Gattin, vor ihm liegt der Stier Nandî.

2. Çiva, gen. „Shiva Vindex. ex pict. Indica Mus. Borg.", Tafel 10, untere Abbildung (Größe wie oben). In einen Flammenkreis eingehüllt steht Çiva in einer seiner schreckenerregenden Erscheinungen vor uns. Er hat acht Arme und trägt Waffen in den Händen. Um seine Beine ringeln sich Schlangen, mit den beiden oberen Händen hält er eine Löwenhaut hinter sich ausgebreitet. Unter seinen Füßen liegt eine weibliche Gestalt, die in ihrer rechten Hand eine Schale trägt. Der Text zu Tafel 10 befindet sich S. 85 ff. PAULINUS spricht dort auch gelegentlich noch von anderen Bildern des Çiva, die im Museum zu Veletri aufbewahrt wurden. Ausführlicher sind die beiden Abbildungen dann noch besprochen in den Nachträgen, S. 317 f. Die gleiche Tafel ist auch in der „Viaggio" enthalten.

3. Çiva und Pârvatî, gen. „Shiva et Parvadi in monte Meru ex pict. Ind. Mus. Borg.", Tafel 16, untere Abbildung (13 : 10 cm). In einer Gebirgslandschaft sitzen auf zwei Berggipfeln links Çiva und rechts Pârvatî. Der erste hält in der linken Hand einen Dreizack. Von ihm herab strömt ein Wasserlauf in das Tal. Zwischen den beiden Figuren steht ein Tiger. Wie uns S. 110 mitteilt, ist das Bild wiederum aus dem Manuskript des CONSTANTINUS AB ASCULO genommen. Vgl. auch die Beschreibung in den Nachträgen, S. 319 ff.

4. Çiva in der Darstellung des Kûrmâvatâra, Tafel 9c. Hier steht Çiva neben den Göttern Brahmâ und Vish*n*u und hält mit seinen beiden Händen die Schlange fest. Er trägt ein Tierfell als Kleidung (nach S. 285 ein Tigerfell) und hält in der linken Hand einen Dreizack, an dem eine Trommel befestigt ist. Hinter seinem Kopf eine Schlange.

5. Çiva mit drei Köpfen, Tafel 15a, gen. „Trimurti ex pictura Mus. Borg." (13 : 10 cm). Die Abbildung ist eine stark verkleinerte Wiedergabe des Bildes bei NIEBUHR, Tafel 5, ohne die beiden Seitenfiguren. Text dazu S. 105 ff.

Zu diesen im „Systema" und in der „Viaggio" enthaltenen Bildern kommen noch zwei weitere Darstellungen aus dem 1793 erschienenen Katalog „Musei Borgiani Velitris Codices Manuscripti":

1. Vish*n*u-Nârâya*n*a, gen. „Vishnu folio loti innatans ex primo sacello Indico Musei Borgiani Velitris", Tafel 2, S. 172, obere Abbildung (14 : 10,5 cm). Auf einem Lotosblatt liegt Vish*n*u in

Gestalt eines Kindes (*Krishna*), das die große Zehe seines linken Fußes in den Mund genommen hat (vgl. die ganz ähnliche Darstellung bei SONNERAT). Die Beschreibung des Bildes (S. 172) ist sehr ausführlich und hebt besonders die zeichnerische Güte des indischen Originales hervor.
2. *Krishna*, gen. „Krshna ex primo sacello Indico Musei Borgiani Velitris", Tafel 2, S. 172, untere Abbildung. *Krishna* steht aufrecht da und spielt auf einer Flöte. Hinter ihm eine Kuh. Er ist sehr reich gekleidet und trägt viel Schmuck. Auf dem Kopf eine Krone aus Pfaufedern. Für die Qualität der Zeichnung gilt das gleiche wie oben. Text S. 140 ff.

Über die Schriftquellen, die PAULINUS A S. B. bei Abfassung seiner Werke — vor allem des „Systema Brahmanicum" — zu Gebote standen, haben WINDISCH (S. 20 ff. und Nachträge), ZACHARIAE (GGA 1916, Nr. 10) und de JONG (S. LXXI f.) das Nähere gesagt. Von den Abbildungen indischer Götter, die vor allem im „Systema" und in geringerer Zahl in der „Viaggio" und dem Katalog „Musei Borgiani Velitris Codices" enthalten sind, berichten diese Autoren nichts. Ihre Herkunft scheint ja, wenn man nach den stets gleichlautenden Bildaufschriften „Ex pictura [oder aere] Musei Borgiani Velitris" schließt, ganz eindeutig zu sein. Sobald wir aber diese Frage näher untersuchen, ergeben sich doch allerlei Verschiedenheiten bezüglich der den Illustrationen als Vorlagen dienenden Originale, die uns veranlassen, uns mit der obigen summarischen Herkunftsangabe nicht ohne weiteres zu begnügen. Abgesehen von der Unterschiedlichkeit der Vorlagen, die zum überwiegenden Teil aus Bildwerken zeichnerischer Art — „ex pictura" — und in einzelnen Fällen aus kleinen, plastischen Darstellungen indischer Götter — „ex aere" — bestanden, können wir sie nach ihrer Herkunft in drei Gruppen scheiden:
1. Diese Gruppe ist die größte, sie besteht aus indischen Bildern und Plastiken, die sich im Museum Borgianum befanden. Ihre Bestimmung ist um so leichter, als PAULINUS in seinem Katalogwerk „Musei Borgiani Velitris Codices manuscripti" (in der Folge kurz „Katalog" benannt) gegen Ende eine systematische Zusammenstellung bringt („Elenchus Monumentorum", S. 240 ff.), in der „omnia monumenta Indica musei Borgiani Velitris sive iam edita et illustrata, sive inedita, et illustranda lectori" aufgezählt und beschrieben werden. Dabei ist jedesmal ganz besonders an-

gegeben, ob das betreffende Bildwerk schon publiziert wurde oder nicht. Außerdem trägt jedes angeführte Stück eine Nummer, unter der es im Museum verlangt und eingesehen werden könne (S. 240). Aus diesem Katalog entnehmen wir, daß die Darstellungen des Vish*n*u („Systema" Tafel 9a; „Katalog" S. 240), Matsya („Syst." 9b; „Kat." S. 241), Kûrma („Syst." 9c; „Kat." S. 241), Râma („Syst." 17 und 18a, 17 und 18c; „Kat." S. 242), K*r*ish*n*a („Syst." 19a; „Kat." S. 243), Buddha („Syst." 20; vgl. dort S. 157, Anm. 1: „Duo exstant in museo Borgiano Velitris simulacra Budhae. Unum aereum quod heic exhibemus, aliud pictum ea forma, sub qua adoratur in Indico templo Jagarnat." Das zweite ist die von uns besprochene Abbildung. „Kat." S. 244 oben), Kalki („Syst." 21; „Kat." S. 243), Çiva („Syst." 10; „Kat." S. 244), nach Zeichnungen oder Metallplastiken, die aus Indien stammten und in dem genannten Museum aufbewahrt wurden, veröffentlicht sind.

2. Als zweite Gruppe sind die beiden Abbildungen des Nârâya*n*a und K*r*ish*n*a aus dem „Katalog" anzusehen, die durch die sorgfältige Ausführung des Stiches sich vorteilhaft von allen anderen abheben. Ihrer Aufschrift nach sind sie „Ex primo sacello Indico Musei Borgiani Velitris". Hier kommt uns wieder die Zweckmäßigkeit der von PAULINUS in dieser Schrift durchgeführten Bestandsaufnahme des Museums sehr von statten, in der S. 200 und S. 220 zwei kleine indische Altarkästchen aus Holz, die zahlreiche Darstellungen mythologischer Szenen und Figuren enthielten, ausführlich beschrieben werden[97]. Unter der Schilderung der Göttergestalten des ersten[98] können wir unschwer die Abbildungen des Nârâya*n*a („Kat." Tafel 2, obere Abb.; Beschreibung S. 216) und K*r*ish*n*a („Kat." Tafel 2, untere Abb.; Beschreibung S. 215) wiedererkennen. Über die Herkunft der beiden Kästchen verlautet wenig (s. Anm. 98), nur beim zweiten lesen wir (S. 220), daß es „in Europam ac museum Borgianum longo circuito commigrasse". Die Bilder waren auf Holztäfelchen gemalt, die aufklappbar im Inneren des Kästchens angebracht waren.

3. Im Laufe der Bildbeschreibungen wurde schon bei zweien kurz angegeben, daß ihre Vorlagen einer Handschrift entnommen sind, die den Kapuziner CONSTANTINUS AB ASCULO zum Verfasser hat[99]. Das erste der beiden Bilder stellt Brahmâ dar („Syst." Tafel 8). PAULINUS berichtet dort (S. 75 f.), wie der Kardinal BORGIA im Jahre 1771 den genannten „codicem totius Indicae superstitionis synopsim adiectis figuris ac brevibus descriptionibus

exhibentem" der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide übergab und wie er durch einen Bekannten auf ihn aufmerksam gemacht wurde. Nun findet sich zwar kein ausdrücklicher Hinweis, daß das Bild des Brahmâ aus diesem Codex abgezeichnet wurde. Die Beschreibung des Brahmâbildes in der Handschrift (vgl. „Syst." S. 76; eine Abweichung von Tafel 8 ist S. 314 richtiggestellt) stimmt jedoch so vollständig mit der Abbildung im „Systema" überein, daß wir sicher sein können, daß letzteres nach der Abbildung in dem Manuskript gezeichnet wurde[100].
Auf dem anderen Bild ist Çiva wiedergegeben („Syst." Tafel 16, untere Abb.; das Bild ist nach der Handschrift des Missionars S. 110 beschrieben). Außerdem finden sich im „Systema" noch eine Reihe von Verweisen auf Bilder aus dem gen. Manuskript, die aber nicht publiziert worden sind (vgl. S. 85, 87, 89, 136, 157). Über den Kapuzinermissionar CONSTANTINUS AB ASCULO und sein Manuskript hat A. de GUBERNATIS (S. IX ff.) einiges Material beigebracht. Leider scheint die Hs. verloren zu sein; jedenfalls fand sie de GUBERNATIS nicht mehr in der Bibliothek der Propaganda zu Rom, die von PAULINUS als Verwahrungsort angegeben war. Nur einige Auszüge daraus, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts von einem Freunde des PAULINUS gemacht worden waren, konnte er veröffentlichen. (S. 300 ff.: „Notizie laconiche di Alcuni Usi, Sacrificii, Idoli nel Regno Nevar o sia di Nepalle, raccolte nell' anno 1747".) Wir finden dort ganz kurz skizziert eine Reihe von Beschreibungen nach Abbildungen indischer Götter, die in dem Manuskript enthalten waren. Auch eine Schilderung, die auf unseren Brahmâ paßt, ist darunter. Doch sind die Notizen zu spärlich, als daß sie für uns Wert hätten.

Ein kurzer Rückblick zeigt, daß die Schriften des PAULINUS und vor allem das „Systema" unter unseren Quellen einen besonderen Platz einnehmen. Wenn ihnen auch ZACHARIAE mit Recht eine gewisse Verworrenheit nachsagt und damit auf den gewaltigen wissenschaftlichen Apparat abzielt, mit dem PAULINUS seine Themata behandelt und der das Lesen seiner Bücher zu einer anstrengenden Beschäftigung macht, so dürfen wir dabei doch das Positive, das sie enthalten und vorstellen, nicht außer acht lassen. PAULINUS hat die Ziele der 'Asiatick Society', die in den seit 1788 erscheinenden „ASIATICK RESEARCHES" zum Ausdruck ge-

bracht wurden, aufgenommen und versucht, ernsthaft an der wissenschaftlichen Erforschung des indischen Altertums mitzuarbeiten. Dazu trieb er umfangreiche indische Sprachstudien, deren Resultate er in verschiedenen Veröffentlichungen niedergelegt hat. Neben diesen philologischen Kenntnissen muß ihm vor allem seine Vertrautheit mit der indischen Mythologie, wie sie in den besprochenen Werken sich offenbart, hoch angerechnet werden. Wenn man von den Folgerungen absieht, die er aus seinen Ergebnissen schließt, so war sein „Systema" immerhin das brauchbarste Buch zur Einführung in den Gegenstand, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts existierte.

Ein unbestreitbares Verdienst des PAULINUS ist es, daß er zum erstenmal eine Sammlung von indischen Bildern und anderen indischen Gegenständen, die in einem europäischen Museum aufbewahrt wurden, wissenschaftlich zu bearbeiten versuchte und teilweise publizierte. Er hat sich damit und vor allem auch durch die Ordnung der Museumsbestände in seinem Katalog einen Platz in einer Geschichte der Völkerkundemuseen erworben.

Wie die Bilder und anderen Objekte im Museum von Veletri ihren Weg von Indien nach Italien fanden, wissen wir nicht. Wir müssen eben annehmen, daß die Gegenstände innerhalb eines großen Zeitraumes von verschiedenen Missionaren und Indienreisenden nach Rom gebracht worden waren und dann im Laufe der Zeit im Museum Borgianum zusammenkamen. Später sind diese Bestände in die Bibliothek der Propaganda zu Rom überführt worden (de GUBERNATIS, Introduzione) und gelangten von dort in die Vatikansbibliothek (de JONG S. LXXI). Leider war es nicht möglich zu erfahren, ob die uns interessierenden Gegenstände sich noch dort befinden.

Nachdrucke usw. der eben besprochenen Bilder aus den Werken des PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO.

1. A. E. WOLLHEIM DA FONSECA (1856). Die Abbildung des Brahmâ, S. 33, ist identisch mit „Systema", Tafel VIII.

V. ENGLAND, 18. und beginnendes 19. Jahrhundert.

Mit der Gründung der 'Asiatick Society' im Jahre 1784 zu Calcutta nimmt die moderne Indologie als historische Wissenschaft ihren

Anfang. Das seit 1788 erscheinende Organ dieser Gesellschaft, die „ASIATICK RESEARCHES", ist in weitestem Umfang der geschichtlichen Erforschung Indiens gewidmet und bildet mit seinen nach Inhalt und Formulierung zum großen Teil noch heute recht wertvollen Abhandlungen die Einleitung zur neueren, wissenschaftlichen Indienliteratur. Das hier beginnende Kapitel, das unsere Untersuchungen abschließen soll, stellt das einschlägige Bildmaterial vor und während jener Übergangszeit zusammen; es endigt bei dem von Edward MOOR herausgegebenen „Hindu Pantheon", dem noch immer sehr schätzbaren Führer durch die Ikonographie der indischen Götterwelt.

John Zephaniah HOLWELL. Interesting Historical Events, Relative to the Provinces of Bengal, and the Empire of Indostan etc. London 1766.

Im zweiten Teil seines Buches gibt der Autor eine Darstellung der Kosmogonie und Mythologie der Inder auf Grund von Materalien, die er während seines dreißig Jahre langen Aufenthaltes in Indien selbst gesammelt hatte (S. 3). Den Text, der ohne jeden Wert für unsere Untersuchungen ist, illustrieren eine Reihe von Abbildungen indischer Gottheiten, die auf fünf Tafeln am Ende des Buches eingefügt sind. Von diesen kommen hier in Betracht: BRAHMÀ. 1. Brahmâ, Tafel 1, rechts unten (Höhe der Figur zirka 4,5 cm). Vier bartlose Gesichter, die Köpfe von einer Zackenkrone bedeckt, vier Arme und Hände ohne Attribute, Halsschmuck und eine große Girlande, die um den Nacken geschlungen ist, sind seine Hauptcharakteristika. Er befindet sich innerhalb einer größeren Darstellung, die den indischen Mythus von der Schöpfung der Welt wiedergibt. Da wir noch öfter auf dieses Bild zurückkommen müssen, folge hier seine Erklärung nach HOLWELL Teil 2, S. 113: „Brum [skr. Brahmâ; die Gestalt ist jedoch nicht Brahmâ, sondern Vish*n*u-Nârâya*n*a] is represented lying and floating on a leaf of beetle[101] over the troubled surface of the abyss of Jhoale [das Wort, S. 51 als „water, fluid" erklärt, ist skr. jala, Hindî jal]; the three primary beings appear before it, in the posture of adoration, Birmah [mit diesem Wort bezeichnet HOLWELL den Gott Brahmâ, während „Brum" anscheinend das Brahman (neutr.) sein soll] on the right, Bistnoo [skr. Vish*n*u] in the middle, and Sieb [skr. Çiva] on the left. — On the right, above the abyss, is figured a huge boar, bearing on his tusks a

lump of earth. — On the left, above the abyss, is represented a tortoise, on which a snake rests his tail, bearing Murto (or the earth), [skr. mûrta oder mûrti] on his head. — Brum and Birmah are habited alike; and are each figured with four heads and four arms." (Nur „Birmah" hat vier Köpfe!)

2. Brahmâ, Tafel 2, in dem Bogen, der das Bild nach oben abschließt (Mitte rechts, oberer Abschnitt, Figur ganz links; Höhe zirka 2 cm). Brahmâ, der hier sehr schlecht gezeichnet ist, hat vier Köpfe und Arme und sitzt auf einem weißen ha*m*sa. Kein Text.

VISH*N*U. 1. Vish*n*u - Nârâya*n*a, Tafel 1, auf einem Blatt im Wasser schwimmend. Es ist die Gestalt, die HOLWELL oben als „Brum" bezeichnete. Die dunkle Hautfarbe und die drei Attribute ça*n*kha, cakra und padma, die wir in den Händen erkennen können, charakterisieren Vish*n*u[102].

2. Vish*n*u, Tafel 1, mittlere der drei unteren Gestalten (Höhe zirka 5 cm). Vish*n*u, ganz ähnlich dem zuletzt besprochenen Bilde dargestellt (dunkle Hautfarbe, Krone, vier Arme, Hände diesesmal ohne Attribute) kniet zwischen Brahmâ und Çiva. Text S. 113.

3. K*r*ish*n*a, Tafel 4 (Durchmesser des Bildes 25 cm). Dargestellt ist in der Mitte der flötespielende K*r*ish*n*a mit zwei Begleiterinnen, rings um die Szene ist der bekannte Rundtanz des K*r*ish*n*a mit den Gopî (Râsa Mandala) wiedergegeben. K*r*ish*n*a ist jedesmal als dunkelhäutiger Jüngling mit zwei Armen und Blumenschmuck um den Hals gezeichnet. Eine Beschreibung zu dem Bild und zu dem Fest „Raas Jattra" (skr. Râsa Yâtrâ) befindet sich S. 132.

4. Eine ganz ähnliche Darstellung des flötespielenden K*r*ish*n*a wie die obige (ohne den Tanz) enthält auch Tafel 2 in der Mitte des oberen Bogens. Zu den zwei Frauen sind noch zwei Dienerinnen gekommen.

5. Râma, Tafel 5 (24,5:26,5 cm). Das Bild zeigt den Kampf zwischen Râma und Râva*n*a. Der erstere, als Krieger mit Bogen und Köcher ausgerüstet, schießt eben mit einem Pfeil auf den zehnköpfigen Râva*n*a. Er trägt eine Krone auf dem Kopf und Schmuck um den Hals, an Armen und Beinen. Hinter ihm steht Lakshma*n*a, ähnlich wie Râma gekleidet und bewaffnet, aber von heller Hautfarbe (die des Râma ist dunkel). Auf Seiten des Râma kämpfen Affen gegen Râva*n*a. Text S. 143 ff.

6. Eine weitere, schlechte Darstellung des Râma enthält Tafel 2, rechte Seite. Er sitzt dort auf einem Affen und hält einen Bogen in der Hand.

7. Eine an der Grenze der Primitivität stehende Wiedergabe der zehn Avatâra enthält Tafel 2 in dem Bogen, Mitte links. Die ganz klein gezeichneten Figuren sind kaum identifizierbar.

ÇIVA. 1. Çiva, Tafel 1, unten links (Höhe zirka 6 cm). Charakteristisch ist das auf dem Scheitel zu einem Knoten zusammengebundene Haar, die weiße Hautfarbe und die Sektenmale auf den Armen. Die beiden Hände tragen keine Attribute. Text S. 113.

2. Çiva, Tafel 2, linke Seite. Er sitzt auf einem weißen Stier und hält in der linken Hand ein Horn, in der rechten ein unkenntliches Objekt. Auf der Stirne hat Çiva ein drittes Auge und um den Hals trägt er eine Schlange. Der Text sagt von diesem Bild: „Sieb is sitting on a white bull, the symbol of purity and dominion; he is environed with a snake, holding in one hand a Dumboor (A small drum) [skr. *d*amaru], and in the other a Singee (A musical horn) [Hindî si*m*ghâ oder naras~ von skr. ç*rin*gâ; vgl. SACHS S. 169], musical instruments in use at all the Gentoo festivals."

3. Eine ähnliche, schlechte Abbildung des Çiva ist noch in dem Bogen über dem Bild der gleichen Tafel, Mitte rechts, oberer Abschnitt, Figur ganz rechts, enthalten. Nur der Stier, auf dem Çiva sitzt, erlaubt seine Bestimmung.

Die Vorlagen zu diesen Bildern waren Zeichnungen, die HOLWELL eigens für sein Buch in Indien anfertigen ließ. Er bemerkt dies gelegentlich der Beschreibung von Tafel 1: „plate Nr. 1 which (with others we shall have occasion to present to the reader) was drawn by the instructions, and under the eye of a judicious Bramin of the Battezaar [an anderer Stelle „Battezaaz" genannt?] tribe, as before noticed, usually employed in expounding the Shastahs" (skr. çâstra). Diese Zeichnungen, die im Original recht gute Beispiele indischer Malerei gewesen sein mögen, haben bei ihrer Übertragung eine zum Teil sehr schlimme Vergröberung erfahren. So hat der Zeichner und Stecher besonders den zahlreichen Nebenfiguren der Tafel 2 manchmal übel mitgespielt. Die Hauptfiguren und -szenen sind dagegen gut und ikonographisch sehr getreu wiedergegeben.

William JONES. On the Gods of Greece, Italy and India, written in 1784, and since revised, by the President. ASIATICK RESEARCHES **1** *(Calcutta 1788), S. 221—275.*

Die Abhandlung gibt einen Überblick über die indische Mythologie und ihre mutmaßlichen Verbindungen mit der griechisch-lateinischen Götterwelt, den eine Anzahl von Abbildungen indischer Göttergestalten illustrieren. Die Bilder haben alle die gleiche Größe von 14:18,5 cm; die Figuren befinden sich in einer Umrahmung aus Palmzweigen, die ein ovales Bildfeld umschließen. Oben trägt ein Spruchband den Namen des Gottes in lateinischer Schrift, am unteren Rand ist eine Leiste mit einer Sanskritinschrift angebracht. Von der indischen Trinität sind folgende Personen vertreten:

BRAHMÂ. 1. Brahmâ, Abbildung Nr. 12, S. 243. Brahmâ ist auf einem Lotos sitzend dargestellt, mit vier bärtigen Gesichtern und vier Armen. Die Köpfe sind von einer Zackenkrone bedeckt. Die vier Hände sind mit Ausnahme der oberen rechten, die ein Blatt Papier hält, ohne Attribute. Die indische Unterschrift des Bildes lautet „Dhâtâha*m*viçvatomukha*h*" („Der Erhalter bin ich, der Allgesichtige"). Diese, wie die folgenden Bezeichnungen stammen aus Bhagavadgîtâ Kap. 10, wo sie sich auf K*r*ishn*a* beziehen.

VISH*N*U. 1. Vish*n*u, Abbildung Nr. 13, S. 244. Er sitzt, ähnlich wie Brahmâ, auf einem Lotos, der auf einem niedrigen Schemel liegt. Auf dem Kopf trägt er eine Krone mit drei Zacken, in den Händen sehen wir die Attribute cakra (rechts oben), gadâ (links oben) und eine Blume (links unten). Die rechte untere Hand ist ohne Attribut. (S. 261 nennt außer den dargestellten Attributen noch „the sacred shell" (ç*a*nkha), die in der Abb. fehlt.) Dazu kommt Schmuck um den Hals und an den Armen. Die Unterschrift lautet „Âdityânâmaha*m*vish*n*u*h*" („Von den Âditya bin ich Vish*n*u"[103]).

2. K*r*ishn*a*, Abbildung Nr. 21, S. 259. Er sitzt, an ein großes Kissen gelehnt, auf einem Teppich. Krone wie oben, keine Attribute, Schmuck wie oben (obwohl S. 261 „Dark blue; approaching to black" ausdrücklich als K*r*ishn*a*'s Farbe genannt ist, hat er in der Abb. helles Gesicht). Die Unterschrift lautet „V*r*ishn*î*nâm-vâsudevosmi" („Von den V*r*ishn*i* bin ich Vâsudeva"[104]).

3. Râma, Abbildung Nr. 22, S. 260. Er ist von dunkler Hautfarbe und trägt eine Krone wie die beiden letzten Figuren. In seinen zwei Händen hält er Bogen und Pfeil, über seinem Kopf schwebt ein runder, baldachinähnlicher Schirm. Die Unterschrift lautet „Râma*h*çastrabh*r*tâmaham" („Von den Kriegern [wörtl. Schwertträgern] bin ich Râma").

ÇIVA. 1. Çiva, Abbildung Nr. 15, S. 249. Er ist als Asket dargestellt, mit Schlangen und einer Kette aus Menschenschädeln um den Hals. Auf der Stirn hat er ein drittes Auge. Links von ihm steckt der Dreizack im Boden. Von seinem Kopfe strömt Gangâ herab und fließt in einen Teich zu seinen Füßen. Die Unterschrift lautet „Rudrânâmçamkaraçcâsmi" („Von den Rudra bin ich Çankara"[105]).

Die Figuren sind nach indischen Vorlagen gezeichnet, doch scheint die Komposition der einzelnen Bilder von europäischer Hand zu sein. Jedenfalls wurde ihre Herstellung einem französischen Zeichner übertragen, denn die Stiche tragen den Vermerk „Ier V^e" (Premier Volume) und die Namen der Götter, die in einem Spruchband über dem Oval untergebracht sind, sind nach der französischen Orthographie der Sanskritworte wiedergegeben. Also „Vichnou" für Vishnu, „Issouara" für Îçvara, „Crichna" für Krishna usw. Wir haben uns die Entstehung der Illustrationen so zu denken, daß der Zeichner, der den Auftrag erhielt, sich indische Zeichnungen von den in Frage kommenden Göttern verschaffte und die Figuren daraus in das von ihm gefertigte, einheitliche Schema übertrug. Die Unterschriften in Devanâgarî sind zum Teil schwer lesbar.
Die Abhandlung ist auch enthalten in den „Works" von W. JONES, **1**, S. 229 ff. Die Bilder sind hier nicht von denselben Platten wie die der ASIATICK RESEARCHES gedruckt, sondern wurden nachgezeichnet und neu geschnitten. Bei dieser Gelegenheit erfuhren auch die Bildaufschriften, deren französische Orthographie wir eben feststellten, eine Änderung. Sie sind jetzt englisch abgefaßt und die Namen der Götter erscheinen in englischer Transkription. Also „Vishnu" anstatt „Vichnou", „Îçwara" anstatt „Issoura", „Crishna" anstatt „Crichna" usw. Die zeichnerische Qualität dieser Bilder hat sich verschlechtert.

Charles MALET. Description of the Caves or Excavations, on the mountains, about a mile to the eastward of the town of Ellora. ASIATICK RESEARCHES **6** *(1799), S. 389—423.*
Dem Aufsatz[106] sind eine Anzahl von Bildern beigegeben, unter denen sich auch eine hier in Betracht kommende Götterdarstellung befindet.

ÇIVA. 1. Çiva und Pârvatî, Tafel E, S. 403 (18,5:27 cm). Die Abbildung gehört zu der Beschreibung der „Doomar Leyna"-Höhle[107], S. 395 ff., und zeigt Çiva und seine Gattin auf dem Kailâsa-Berg sitzend, darunter Râvana. Çiva ist als Asket dargestellt, mit auf dem Scheitel zusammengebundenen Haarflechten und vier Armen. Mit den beiden linken hält er seine Gattin umschlungen. Unter dem Berg sitzt Râvana, mit fünf Köpfen und zehn Armen dargestellt. Die Beschreibung des Bildes (S. 396) ist sehr knapp: „On the right hand side of this grand entry, is a group (Plate E) of Mahdew [skr. Mahâdeva] and Purwuttee [skr. Pârvatî], supported with their heavenly suite, by Rouon [skr. Râvana]."

Von gleicher Kürze sind die zahlreichen Beschreibungen anderer Götterbilder, die dem 1794 Elurâ besuchenden Autor von einem ihn begleitenden Brahmanen erklärt wurden (S. 396). Die topographischen Aufnahmen der Höhlen, die er jede einzelne sorgfältig ausmaß, sind sehr genau durchgeführt. Nach RHODE S. 293 ist das Bild von einem Hindu namens Gongarama angefertigt; dies ist wohl der obengenannte Begleiter MALET's.

Francis BUCHANAN. A journey from Madras through the countries of Mysore, Canara and Malabar ... London 1807.

Das dreibändige Werk, das eine Fülle von wertvollem Material über große Teile Südindiens birgt, enthält nur eine Abbildung einer hinduistischen Gottheit:

1. Hari-Hara, gen. „Image of Sankara Narayana[108] at Gaukarna" (Gokarna in Nord-Kanara), **3**, Tafel 24, S. 169 (Höhe der Figur 20 cm). Eine aufrecht stehende männliche Gestalt, Oberkörper und Beine unbekleidet, mit reichem Schmuck (Halsketten, Arm- und Fußreifen) versehen. Die in der Mitte geteilte Krone und die Attribute zeigen, daß die rechte Hälfte der Figur Çiva vorstellt (mit triçûla und Schlinge), während die linke Hälfte Vishnu ist (mit cakra und padma). Die Gestalt sitzt auf einem mit Schlangen verzierten Piedestal. Der Text (S. 169) erwähnt, daß das Bild in einem kleinen Tempel des genannten Dorfes stand, gibt aber nicht an, ob es sich um eine Steinskulptur oder ein Metallbild handelt.

BUCHANAN war auf seiner Reise von einem eigenen Zeichner begleitet (vgl. S. 410 gelegentlich der Beschreibung eines andern

Bildes: „I sent my painter and interpreter to inspect the hill"), der wohl auch die Skizze zu diesem Bild anfertigte.

Edward MOOR. The Hindu Pantheon. London 1810. (New Ed., condensed and annotated by W. O. SIMPSON, Madras 1864.)
Die sehr zahlreichen Abbildungen der Götter Brahmâ, Vishnu und Çiva aus diesem Buche in der bisher durchgeführten Art und Weise zusammenzustellen, wäre ein müßiges Unterfangen, da der Verfasser diese Arbeit selbst im textlichen Teil seines Werkes, wenn auch in anderer Anordnung, schon besorgt hat. Eine allgemeine Übersicht und Gruppierung der Darstellungen nach ihren Vorlagen sowie deren Herkunft dürfte genügen.
Das „Hindu Pantheon" enthält auf 105 Tafeln (Quart) mehrere hundert Abbildungen indischer Götter, daneben einige wenige Darstellungen anderer Art. Die Bilder, einfache Strichzeichnungen auf Kupferplatten, sind zum überwiegenden Teil sehr gut und originalgetreu wiedergegeben. Ungefähr die Hälfte davon geht auf indische Zeichnungen und Malereien zurück, von denen MOOR selbst einen großen Teil in seinem Besitz hatte. Ferner standen ihm, wie aus Bemerkungen auf den Tafeln hervorgeht, Bilder aus den Sammlungen von Colonel STUART[109] und Lord VALENTIA (über den sich Näheres nicht ermitteln ließ) zur Verfügung. Die andere Hälfte der Vorlagen zu seinen Abbildungen stellen indische Bildwerke plastischer Art dar, meist aus Kupfer, Bronze und Silber gegossen, daneben einige Marmorwerke. Zu dieser Gruppe gehören auch mehrere Tafeln „from a Zinc Statue in the Museum at the East India House", deren eigentümlicher Typus besonders in der Wiedergabe der Gesichter sofort sagt, daß ihnen keine indischen Bilder vorgelegen haben (vgl. bes. Tafeln 3 und 15). MOOR berichtet über die Originale zu diesen Darstellungen, daß es Metallbilder waren, die WILKINS[110] in Benares eigens anfertigen ließ oder selbst anfertigte[111]. Wir wissen nicht, zu welchem Zweck dies geschah, aber es ist nicht unmöglich, da es sich um seltenere Götterdarstellungen handelte, daß die betreffenden Bilder käuflich nicht zu erwerben waren und besonders für das „Hindu Pantheon" hergestellt wurden.
Daneben ließ MOOR eine Reihe von Skizzen nach Bildwerken an Ort und Stelle anfertigen, zu welchem Zweck er eigens einen Zeichner beschäftigte[112]. Wie sorgfältig bei der Herstellung sol-

cher Bilder verfahren wurde, sehen wir daraus, daß sowohl WILKINS als auch der Zeichner unter sachkundiger Aufsicht arbeiteten (vgl. Anm. 111 und 112). Der größte Teil aller dieser Vorlagen wurde, nach einem weiteren Vermerk[113] zu schließen, von Mr. HAUGHTON[114] kopiert und in Kupfer geschnitten. Die Sanskritaufschriften einer Reihe von Bildern stammen von WILKINS' Hand (vgl. S. X—XI). MOOR ist im textlichen Teil seines Werkes ganz selbständig (nur JONES und einige der neueren Veröffentlichungen über Elephanta und Elurâ werden öfters herangezogen), ebenso wie er auch in seinen Abbildungen fast durchweg Neues bringt. Recht wertvoll ist die Verwendung indischer Texte zur Erklärung mythologischer Szenen und Personen, an die bisher nur wenige gedacht hatten. Er benutzt sie in den vorliegenden Übersetzungen.

Wir sehen, wie mit den besprochenen Publikationen von W. JONES und vor allem E. MOOR das Thema der indischen Göttergestalten zuerst in England in das Stadium wissenschaftlicher Bearbeitung einrückt. Das „Hindu Pantheon" bildet dabei nicht den Abschluß der älteren Literatur über den Gegenstand, sondern man kann es füglich an den Anfang der neueren wissenschaftlichen Arbeiten über die Ikonographie des Hinduismus stellen, während als abschließende Publikation eher das „Systema Brahmanicum" des PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO zu nennen wäre.
Die Fortsetzung von MOOR's Arbeit übernehmen die nun folgenden Werke von L. M. LANGLES, die „Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland" (London 1827—35) und das Prachtwerk „L'Inde Française" von E. BURNOUF und M. E. JAQUET, das eine Fülle von kolorierten Abbildungen indischer Götter enthält und dessen Text eine Fundgrube für ethnologische Daten ist. Dazu kommt die Darstellung der indischen Mythologie von Ch. COLEMAN, dessen Bildmaterial wir zum Teil bis auf A. KIRCHER, PH. BALDAEUS und B. PICART zurückführen konnten, sowie die Untersuchungen von J. G. RHODE, O. FRANK und A. E. WOLLHEIM DA FONSECA in Deutschland. Einzelne dieser Quellen wurden, wo es nötig war, schon herangezogen, im allgemeinen fallen jedoch diese Materialien nicht mehr in den Rahmen unserer Untersuchung. Der Verfasser hofft, den in der vorliegenden Arbeit gelegten Grundriß durch weitere Untersuchungen ausbauen zu können.

Anmerkungen.

[1] **2**, S. 37: „they honour the Trinity and would as it were desire to depict it. The name which they give it is Bermabesma Maçeru, who are three persons and only one god, whom they confess to have been since the beginning of the world." RAMUSIO's Ausgabe schreibt den Namen der Trinität „Verma besum maycerem" (**1**, fol. 331). „Bermen" für skr. Brahmâ und „Bisna" für skr. Vish*n*u hat auch GUERREIRO (Bericht aus dem Jahre 1605, Livro III, Cap. 15, fol. 85).

[2] Von den dreien „uno fu primo, che l' altro, e ogn' un nacque del Dio Parabrama, che è Padre di tutte tre, e loro lo tengono per principale Iddio". (NUOVI AVISI. Brief aus Goa vom Jahre 1560, 3. Teil, fol. 221.) Die gleiche, von FROIS übernommene Notiz bei J. P. MAFFEI (Liber Primus, S. 21 a) und ANTONIO de San Roman (Lib. 1, S. 47). Der „Gott Parabrama" entspricht in dieser Auffassung dem Brahman des Vedânta. Vgl. WILSON **1**, S. 27: „his (i. e. Ç*an*kara's) leading tenet is the recognition of Brahma Parabrahma, as the sole cause and supreme ruler of the universe, and as distinct from Çiva, Vish*n*u, Brahmâ" (CALAND en FOKKER, S. 7, Anm. 2.)

[3] Rudra ist die Bezeichnung des Çiva in seinem zerstörenden Aspekt. Auch COUTO (Decada 5, 1612, Cap. 4) hat „Brahemá, Bisnú e Rudra", desgleichen Henry LORD (Cap. VII, S. 34), bei dem sie „Bremaw, Vysiney and Ruddery" heißen.

[4] „De Regno Pegu et de statu in quo fuit mense martio a. D. 1598", S. 69: „Tres tantum esse Deos, nimirum Pyramam, Vidhunum, et Vnitirem, horum officia ita esse comparata, ut alter faciat, alter destruat, alter conservet."

[5] COUTO, Decada 5 (1612), Cap. 4: „A estes tres [gemeint sind „Brahemá, Bisnú e Rudra"] chamão por un só nome Maha Murte."

[6] In den NUOVI AVISI (3. Teil, fol. 242) zählt ein Missionskollege des FROIS, der Pater Pietro DALMEIDA, zwanzig indische Namen, meist Götter bezeichnend, auf und bemerkt dazu „questi depingono con un corpo e tre faccie e li adorano per tre". Die Notiz kann sich nur auf ein Bild der Trimûrti beziehen, wenngleich der Autor dies nicht vermerkt.

Die Darstellung einer Trimûrti auf der Insel Salsette bei Bombay beschreibt Pierre de JARRIC mit den Worten: „trium idolorum Bramhaa, Visnum et Macesu [skr. Maheça, Beiname des Çiva], Trinitas, ad corporis tricipitis effigiem efformata, adorabatur. Docent siquidem Brachmanae causam primam, quam Perabamam [skr. parabrahman] nuncupant, tres hos habuisse liberos ...". JARRIC hat die Nachricht von einem Pater namens ROIS. Das Bild stand, von Bäumen umgeben, in einem Tal; zu seinen Füßen befand sich ein Teich, in dem die Pilger badeten. Die Vorstellung von dem parabrahman als dem Vater der drei Götter haben wir schon oben bei FROIS vorgefunden.

[7] NUOVI AVISI, Brief aus Goa vom Dez. 1559, 3. Teil, fol. 191 f.: „E in un poco che gia è tradotto si narra del principio e creatione delli loro Dei e como erano venuti in questo mondo in diverse figure ciò è di tartaruca, porco, pesce e giacinto e altre simile pazzie." DALMEIDA's Quellen waren zwei indische Bücher, „Anadipuzana" genannt, in denen die Götter und alles was mit ihnen zusammenhängt, genau beschrieben standen. Die Identifizierung dieser Bücher („puzana" = wohl skr. purâ*n*a) und die Frage, wie sie in den Besitz des Missionars gelangten, soll hier nicht erörtert werden. Vorläufiges Material dazu bei de JONG S. IX ff.

[8] Sollen wir bei der Blume an einen Lotos denken, der dem Autor fremd war und von ihm unrichtig benannt wurde? Einmal, im Hariva*m*ça 2225—2374 wird die Lotosblume, die dem Nabel des Vish*n*u — Nârâya*n*a entsproß, als Avatâra bezeichnet (HOPKINS § 156; M. A.

LANGLOIS **2**, S. 301 f.). Es ließe sich auch denken, daß DALMEIDA eine Abbildung des Buddhâvatâra vorlag, bei dem Vish*n*u meist auf dem Lotos sitzend dargestellt wird. Er sah dann die Blume ebenso als Verkörperung des Gottes selbst an, wie er auch aus dem fischleibigen Gott des Matsyâvatâra einen Fisch — pesce — gemacht hat.

[9] In dem Kapitel „Narratio brevis rerum a Societate in Regno Magni Mogor gestarum. Transcripta ex litteris P. Hieronymi Xavier S. J. Anni 1598 et P. Emmanuelis Pigneiro Anni 1598" S. 863—878. Ausführliches Zitat bei de JONG S. XIII ff.

[10] Von dem letzten Avatâra heißt es S. 874: „aiunt hac etiam aetate venturum Deum." Dazu die interessante Bemerkung „Volunt alii iam venisse, eumque esse Regem Acabar (quo nomine vocatur Rex Mogor hoc tempore regnans)". Demnach scheint Akbar, der sich der Hindu sehr annahm, von einigen geradezu als die Inkarnation des Vish*n*u als Kalki angesehen worden zu sein.

[11] Gemeint ist die Schrift des Fraters A. MONSERRATE (herausgegeben in den Memoirs of the As. Soc. of Bengal **3**, Nr. 9. Auszüge daraus bei de JONG S. XII f.), die zu ihrer Zeit nicht im Druck erschien. MONSERRATE war einer der Teilnehmer an der ersten Jesuitenmission, die 1580 am Hofe Akbar's eintraf, gewesen (M. MÜLLBAUER, Abschnitt 2, S. 139 f.). Der Bericht bei HAYUS, dem wir das angeführte Material entnehmen, ist aus Briefen anderer Teilnehmer zusammengestellt.

[12] Er dürfte kaum bis ins Innerste des Tempels gelangt sein, so daß sich seine Schilderungen wohl nur auf Nebenfiguren, wie sie in reicher Zahl in und an jedem Hindutempel angebracht sind, beziehen werden. Vgl. Brief vom Dez. 1598; HAYUS S. 758 ff.: „Daemonum principem, quem Permalem [Perumal ist in Südindien einer der gebräuchlichsten Namen für Vish*n*u] vocant, familiaritate coniunctam. Permalem adorant sub multis figuris, nempe hominis albi, caerulei, flavi, item sub figura bovis, equi, leonis, porci, anatis, et galli." Unter den meisten der aufgeführten Wesen sind Inkarnationen Vish*n*u's zu erkennen, bei der Figur des Hahnes („galli") denken wir an ein Bild des Garu*d*a, das in keinem Vish*n*utempel fehlt.

[13] Livro III, Cap. 15, fol. 85: „Achou mais que hũ de seus Deoses viera ao mũdo grande numero de vezes, ora em forma de peyxe [Fisch], ora de tartaruga [Schildkröte], ora de passaro [Vogel], porco [Schwein], leam [Löwe], homem [Mann], molher [Weib]." Unter dem Vogel dürfte wieder Garu*d*a gemeint sein. Über Vish*n*u als Frau, Mohinyavatâra, s. Bhâgavatapurâ*n*a VIII, 12, sowie M. WILLIAMS, S. 65 Anm. 1.

[14] Die erste stammt von dem Pater M. Gasparus BELGA, EPISTOLAE INDICAE S. 134 f., die zweite findet sich in der fünften Decade (1612) Kap. 4 von COUTO. Dem Tempel selbst ist in der siebten Decade (1616) das ganze Cap. 11 des dritten Buches gewidmet („Do muito notavel e espantoso pagode do alifante").

Den Beweis, daß wir es bei dieser Darstellung nicht, wie meist angenommen wird, mit der Trimûrti, sondern mit Çiva zu tun haben, führt RAO **2**, Part II, S. 382 ff.

[15] „Uit de brieven der Portugeesche zendelingen naar Europa blijkt, dat ze van nog veel meer overleveringen uit de Hindoe-mythologie Kennis droegen" i. e. als es nach dem allgemein zugänglichen Material den Anschein hat. De JONG S. XVII.

[16] Einige Titel solcher Hss. führt ZACHARIAE (GGA 1916) an.

[17] Über die Holländer in Indien vgl. E. SCHMIDT, 2. Teil S. 116—119 und de JONG, S. XXXI ff. („De eerste Nederlanders in Indië").

[18] Die Szene mit dem Reiter ist unter dem Titel „La Procession de Witsnou" zusammen mit der Beschreibung von ROGER abgebildet bei PICART **6**, 2. Teil, S. 131. (20,5 : 15 cm). Die Figur des Gottes ist hier nach anderen Darstellungen verbessert: er ist von dunkler Farbe und

hat vier Arme. In den Händen kaum kenntliche Attribute (zwei davon scheinen Muschel [skr. ça*n*kha] und Keule [skr. gadâ] zu sein).

[19] Im Original jedenfalls kirî*t*a-maku*t*a, die typische Kopfbedeckung für Vish*n*u und vish*n*uitische Götter. Vgl. RAO **1**, S. 29; JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 60.

[20] Teil 2, Kap. 3. In abgekürzter Zusammenstellung: „Matja; een Visch [skr. Matsya]. Courma; een Schild-padde [skr. Kûrma], Warraha; een Vercken [skr. Varâha], Narasimha; half Mensch, half leeuw [skr. Narasi*m*ha], Wamana; een kleyn Brammasari [skr. Vâmana], Paresje Rama; een Settrea [skr. Paraçurâma. „settrea" ist skr. Kshatriya]; Dajerratha Rama [skr. Dâçaratha-Râma]; Kristna [skr. K*r*ish*n*a]; Bouddha [skr. Buddha]; Kelki; een Paert [skr. Kalki]."

[21] So ist z. B. Çiva in der Abbildung mit vier Armen und Händen, von denen zwei Attribute tragen, sitzend dargestellt. Von vier Armen weiß aber der Text des Buches nichts, der seinerseits betont, daß Çiva mit drei Augen dargestellt zu werden pflegt („Waert dat Eswara [skr. Îçvara, Bein. des Çiva] in Menschelijcke ghedaente werde vertoont, soo soude sijn Beelt drie oogen moeten hebben; twee ter behoorlijcker plaets, ende een uit voorhooft". Teil 2 Kap. 9). Auf der Zeichnung hat er aber nur zwei, das dritte auf der Stirn fehlt. Für das Bild des Râma findet sich im Text überhaupt keine passende Beschreibung.

[22] Vgl. dazu ZACHARIAE Kleine Schriften S. 1 ff. („Das Devanâgarî-Alphabet bei Ath. Kircher").

[23] Skr. Bhavânî. Unter diesem Namen versteht man meist die Gattin des Çiva. Übrigens ist in der Anm. C zu dem Bilde bei KIRCHER das vor Vish*n*u liegende Haupt des getöteten Asura als „Caput Bahvani recisum" bezeichnet, während der ganze neunte Avatâra ebenfalls „Bhavani" (hier als „Xacte, seu Potentiam" = Çakti erklärt) genannt wird. Wir werden also gut tun, den Namen Bhavânî für Brahmâ an dieser Stelle nicht kritisch zu verfolgen.

[24] S. 157 „Primum Brahma dicunt esse naturam seu essentiam illius Entis Supremi sive Dei" und „Secundam Brahma est Inexistens omnibus rebus". Gemeint ist der männliche Gott Brahmâ, der unter obigem Namen als erster der drei Götter „Brahma, Bexno, Mahex" (Brahmâ, Vish*n*u, Çiva) erscheint. Die zitierte Stelle bezieht sich aber auf das neutrale Brahman.

[25] Auch „Rhodius", bei BERNIER „Roa" genannt. Letztere Schreibung ist die portugiesische Form von ROTH's Namen. (s. EURINGER S. 18).

[26] Er hat sie in Rom KIRCHER übergeben. (EURINGER S. 2.) Unter einer Reihe von Handschriften in KIRCHER's Besitz fanden sich auch solche von ROTH vor, darunter die bewußte Grammatik. Vgl. G. de SEPIBUS Pars 2, S. 65: „Ex Mogor Regno, quod Indostan vocant, dono P. Henrici Roth Missionarii Mogoritani opera de moribus et ritibus Brachmanum quorum linguae est peritissimus, et sunt 1. exactissimum Opus totius Grammaticae Brahmanicae, cujus et Rudimenta is primus Europae communicavit. 2. Opus eximium et subtile Apophthegmatum cujusdam Brachmani Philosophie, Basext nomine circa errorem illum generalem quo dicunt ipsam mareiam primam, et omnia creata esse idem cum Deo, opus sane uti subtilissimum, ita quoque gentili intellectu superius, atque haec ipse P. Roth Romam ex Mogoris Regno advena propriis manibus P. Kirchero, si occasio se obtulerit imprimenda consignavit." „Basext" ist wohl Vasish*t*ha.

[27] Daß den Bildern indische Zeichnungen zugrunde liegen, geht aus der Behandlung der Motive und ihrer Komposition einwandfrei hervor. Vgl. auch MOOR S. 189: „Kircher, in his China Illustrata folio ed. Amsterdam 1660 [soll heißen 1667] gives plates of the ten Avataras, very similar—exactly, indeed, in all material points, to the pictures of the present day. He has given Sanskrit characters over his plates; but they seem to have been merely copied from a Sanskrit alphabet,

to give an effect to the plates, having no reference to their subjects, nor indeed any meaning whatever. The titles or names of the Avataras, as given in European characters, are in most instances misapplied."

[28] Aus diesem Werk ist die gleiche Darstellung des Brahmâ übernommen von F. PIVATI **1**, Tafel XLVI, Fig. 11. Vgl. dazu Artikel „Brama", loc. cit. S. 718 f.

[29] Dieser Teil, im Original zirka 200 Folioseiten, wurde mit den Reproduktionen der Bilder, einer wertvollen Einleitung und zahlreichen Anmerkungen versehen, von de JONG herauszugeben.

[30] De JONG, Register, S. 228: „Devagal, Tamil meerv. tewargal (van tewan, skr. deva), de mindere goden, ook Dewetâs, skr. devatâ, genoemd." Die Endungen -gal, -kal, -gel, -guel, -kel, die man in indischen Namen in der älteren Literatur über Indien öfters findet, entsprechen der Pluralendung von Substantiven im Tamil, -ga*l* oder -kka*l*. Vgl. G. A. GRIERSON **4**, S. 312 („Tamil Skeleton Grammar").

[31] „Vedam" — in der gleichen Form auch bei ROGER — „ist die Form des Wortes im Tamil-Malayâlam". WINDISCH S. 2.

[32] Die gleiche Beobachtung hat schon lange vor ihm ZIEGENBALG gemacht. Vgl. seine „Ausführliche Beschreibung", Vorwort: „Die Ursache aber, daß dieser Autor [i. e. BALDAEUS] in Beschreibung solches Heidenthums so vielfältig geirret, und fast alle Namen, die darinnen vorkommen ganz falsch benennet hat, ist sonderlich diese, weil er der malabarischen Sprache nicht mächtig gewesen ist. Überdiss hat er das meiste aus den Manuscriptis der Portugiesischen Patrum, die solches ehemals in der Flucht daselbst hinterlassen müssen, als sie von den Holländern aus ganz Ceylon weggetrieben wurden."

[33] Bull. **3**, S. 420: „that the work of Baldaeus on Hindu Mythology lacks every ounce as an original source. It is simply a patchwork of extracts from the work of Father Fenicio and the anonymous Dutch author in the Sloane Ms. 3290, with occasional quotations from Abr. Roger and some other authors, and Baldaeus never in any way deserved the reputation for being a conscientious and reliable writer in which he has for long time rejoiced."

[34] Vgl. SACHS S. 54—76. Dagegen hat die Trommel auf Rembrandt's „Nachtwache" (1642) rechts am Bildrand eine frappante Ähnlichkeit mit dem Instrument, das Çiva in obigem Bild als Attribut trägt.

[35] MOOR S. 189: „That [i. e. die Avatâra] given by Baldaeus. ..., is also the same with the drawings commonly offered for sale in different parts of India"; RHODE **1**, S. 150: „auch die Abbildungen, vorzüglich von den Avatars des Wischnu, verdienen Aufmerksamkeit, da sie sich auf den ersten Blick als indisch ankündigen und durchaus keine, nach bloßen Beschreibungen entworfene Bilder sind. Zu bedauern ist, daß der treffliche Kupferstecher sie so sehr verschönert hat."

[36] S. LXXXII: „Wellicht hebben de teekeningen in Kircher's China Illustrata (of de oorspronkelijke platen, waarnaar deze zijn gemaakt) den Teekenaar van Dapper tot model gediend."

[37] Doch ist das keine allgemeingültige Regel. MOOR Tafel 62 wäre eine Parallele zu unserem Bild. Auch dort sind in einem Rahmen vier Szenen aus dem Kampfe *Krishna*'s mit dem Nâga Kâliya dargestellt.

[38] KLEERKOOPER en van STOCKUM drucken S. 1329 ein Protokoll vom 27. Juni 1667 ab, in dem sich Johannes Janssonius van WAESBERGE und Jacobus van MEURS, „boek — en platdrucker" gegenüberstehen, um eine Streitfrage in Angelegenheiten ihres Verlagsrechtes zu schlichten. Zwischen ihnen waren Zwistigkeiten vorgefallen, und zwar „wegens het nadrucken van 't boeck Thomasi [soll heißen Athanasii] Kircheri, China Illustrata, welck de voorsz. Jacob van Meurs, de voorn. Waesbergen ende de weduwe die 't selve gedruckt hebben nagedruckt heeft ..." und wir lesen weiter, wie sich dann J. van MEURS verpflichtet, an WAESBERGE „alle de gedruckte exemplaren van 't voorsz. boek nevens de

defecten plaaten houten figuren, caracters, matrissen enz...“ auszuliefern, wofür ihm eine bestimmte Entschädigung zugesprochen wird.

[39] Abgedruckt bei de JONG S. LXXIX f. Die Vereinbarung verpflichtet den Stecher zur Herstellung aller Druckplatten für die Abbildungen in dem Buche des Ph. BALDAEUS. Darauf wird ihm ausdrücklich untersagt, „Dat oock d'selve Coenraet Decker, soo lange hij eenige Teeckeninghen, ofte ontwerpen van den voorsz. Van Waesberge en Van Someren tot het voorsz. Boeck behoorende, sal onder hem hebben, niet en sal vermogen eenige platen ... voor andere personen, 't zij Boeckvercoopers, plaetsnijders, printdruckers ofte anderen, wie het ook soude mogen wesen, ende veel min nochte geensins voor Jacob van Meurs te etsen ofte snijden, nochte eenige raedt, hulpe en adsistentie ofte instructie daertoe aen denselven van Meurs ofte aen anderen te verleenen ofte contribueren, als mede niet aen yemandt ter wereldt eenig visie communicatie, openinge kennisse te geven, nochte te doen hebben ofte te laten genieten van d'voorsz. Teeckeningen ofte ontwerpen, item van de platen bij hem geetst ofte te etsen, noch van eenige affdrucksels, affschriften of yets diergelijcke, nochte indirectelijck in eeniger maniere, tensij dat hem sulx door de voorn. Van Waesberghen en van Someren sal wesen geordonneert en geconsenteert...“

[40] Vgl. BARROS, Decada 5, Livro 6, Kap. 4, wo das Bild eines Giganten mit 100 Armen, das sich unter den Skulpturen von Elephanta befand, „Briareo“ genannt wird. Do. FARIA Y SOUSA **2**, S. 692: „En una se vé el Gigante Briareo con los cien braços que le concede la Fabula.“ Die Bedeutung des Wortes ist unklar. Vielleicht Bhairava?

[41] Von hier übernimmt sie noch Ch. COLEMAN, Tafel 38, Abb. 7 unter gleichem Titel.

[42] Daneben wären noch zu nennen: „Tiedebaik Divinité du Japon“ (PIC. **7**, S. 298), nach Varâhâvatâra des BALDAEUS. „Amida“ (**7**, S. 298), sitzt auf einem Pferd, das dem Kûrmâvatâra entnommen ist. „Toranga“ (**7**, S. 300), ist aus Paraçurâmâvatâra zusammengestellt. Auch das Bild des „Malade que l'on presente à Ixora pour obtenir sa guerison“ (**7**, S. 28), ist unter enger Anlehnung an BALDAEUS entstanden. Der Gott „Ixora“ hat vier bärtige Gesichter unter einer Krone und vier Arme und Hände, von denen eine ein Buch, die zweite einen Löffel trägt. Der ganze Habitus der Gestalt erinnert an Darstellungen des Brahmâ bei BALDAEUS (ev. zusammen mit DAPPER), der Löffel als Attribut eines Gottes kommt bei dem Bilde des Ganeça (BALDAEUS, Kap. 5) vor. „Tiedebaik“ und „Amida“ auch bei COLEMAN, Taf. 38, Abb. 8 und Taf. 37, Abb. 3.

[43] Es war diese Ausgabe, die GOETHE während seines Aufenthaltes in Wetzlar las und von der er in „Dichtung und Wahrheit“ berichtet. Vgl. Erich JENISCH „Goethe und das ferne Asien“, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte **1**, 1923.

[44] In seinen „Voyages“ (1699) widmet François BERNIER, der zwölf Jahre als Arzt am Hof des Moghulkaiser Aurangseb gewesen war, einen Abschnitt den religiösen Anschauungen und Gebräuchen der Inder (Brief an Monsieur CHAPELAIN, „Touchant les Superstitions, étranges façons de faire, et Doctrines des Indous on Gentils de l'Hindoustan“, datiert „Chiras, 10. 6. 1668“. **2**, S. 97—168). Er hatte auch Bilder von den Avatâra des Vishnu mit nach Frankreich gebracht, verzichtete aber dann auf deren Veröffentlichung (**2**, S. 143: „j'avois même pris les figures de plusieurs de leurs Dieux ou Idoles que j'avois veu dans leurs Temples, et m'étois fait donner les caracteres de leur lange Hanscrit [vgl. zu diesem Wort Th. ZACHARIAE „Hanscrit“, WZKM **22**, 1908], mais ayant trouvé à mon retour tout cela, ou du moins la meilleure partie, imprimé dans „China illustrata“ du Pere Kirker qui l'avoit appris à Rome de ce même Pere Roa [vgl. zu Roa für Roth Anm. 25], je me

contenteray de vous avoir indiqué le livre"). BERNIER hatte ROTH persönlich in Indien kennengelernt und auch das Material, das letzterer über die indischen Götter gesammelt hatte, war ihm bekannt (**2**, S. 140/41: „De plus j'ay veu le Reverend Pere Roa Jesuite Allemand de Nation et Missionaire à Agra, qui s'étoit appliqué au Hanscrit... et afin qu'on ne croye pas que je me veuille attribuer des Ecrits des autres, je m'en vay vous rapporter mot pour mot ce qu'en attrapa par adresse un Pere Carme de Chiras lorsque ce Pere Roa passoit par là pour venir à Rome..."). Über den Verbleib von BERNIER's Bildern ist bisher nichts bekannt geworden.

[45] Die Szene ist eine Verquickung von zwei Ereignissen aus dem Leben *Krishna*'s: Der flötespielende *Krishna*, gen. Gâna Gopâla, und der den Berg Govardhana emporhaltende *Krishna*, Govardhana - dhara - *Krishna* werden im allgemeinen auf zwei getrennten Darstellungen wiedergegeben. Vgl. RAO **1**, S. 207 und S. 214 ff.

[46] Er sagt S. 197: „Voila ce que i'ay remarqué de la Religion des Indou, dans les conferences que i'ay eu auec leurs Bramens et Docteurs", und zählt am Ende seines Buches, S. 519, eine Reihe von Namen auf, mit deren Trägern er im Reiche des „Schah Geaan, ou grand Mogol" („Geaan" ist Jahan) Bekanntschaft geschlossen hat. Unter diesen finden wir einige Inder, die wir wohl als seine Gewährsmänner anzusehen haben.

[47] Vgl. S. 190, im Zusammenhang mit dem Bild des *Krishna*, Tafel S. 189 [in unserer Zusammenstellung Nr. 5]: „ils la — [gemeint ist die Frau des Nâga] — depeignent de cette façon ..."; S. 191: „Dans les Images des Indous Kan est quelquefois depeint auec Gopagna dans un iardin de fleurs..." Vgl. Bild Nr. 6.

[48] S. 153 bemerkt er zu einer dort abgebildeten indischen Frau, mit deren recht ungeschickter Wiedergabe er offenbar selbst nicht ganz einverstanden war: „Le Graueur n'a pas en tout poinct imité l'Original de mon dessein,..."

[49] Die Darstellung ist wegen der Fünfzahl der Köpfe bemerkenswert. Im allgemeinen wird Brahmâ nur mit vier Gesichtern (Köpfen) dargestellt; über den Verlust seines fünften (den er ursprünglich besaß) gibt es verschiedene Legenden.

[50] Die Geste heißt abhaya hasta oder mudrâ, Geste der Beschützung (skr. abhaya = furchtlos). Die Finger der Hand zeigen nach oben, die Handfläche nach vorne. Vgl. RAO **1**, S. 14.

[51] Das Material zu diesem Thema findet man bei CALAND en FOKKER „Drie oude Verhand." und ZACHARIAE, GGA 1916 und Gött. Nachr. 1918. Die im Mittelpunkt dieser Abhandlungen stehende „Breve Notiçia", eine von einem unbekannten Missionar um die Mitte des 17. Jhdts. in Indien verfaßte Hs., ist nach ZACHARIAE dem Verfasser der „Essai historiques" in einer französischen Bearbeitung vorgelegen, die jetzt wahrscheinlich in der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt wird (Gött. Nachr. S. 11). In enger Beziehung zu diesem Ms., das den Titel „Sur les erreurs des Indiens de la côte de Malabar" trägt (GGA S. 601), steht eine weitere Hs., von der sich drei Exemplare in Paris (diese drei Exemplare einer Handschrift „Relation des erreurs usw." in der Bibliothèque Royale zu Paris erwähnt auch E. JACQET **2** [„Recherches sur la religion des Malabares"]), und eines in St. Calais befinden. Letzteres ist von W. CALAND publiziert (Twee oude Fransche Verh.). Der Titel ist: „Relation des erreurs qui se trouvent dans la religion des Malabars gentils de la côte de Coromandel." Auszüge aus der „Relation des erreurs" oder der „Breve Notiçia" finden sich auch in einer Hs. der Münchner Staatsbibliothek (cod. Ital. 101).

[52] Bei GUYON (deutsche Ausgabe, Teil 2, S. 263 f.) ist die Rede von einem Manuskript, „welches von allen Gottheiten der Indianer handelte." ... Dieses Manuskript besteht aus hundert und zwey und

vierzig Blättern voller Abbildungen der indianischen Götzenbilder, welche mit vieler Kunst, Geschicklichkeit und einem zarten Geschmack von den Originalien selbst abgemalt worden. Es wäre zu wünschen, daß der Urheber eben so vielen Geschmack in Ansehung der Untersuchungen und der Gelehrsamkeit gehabt hätte, als er in Ansehung der Zeichnungen und Gemälde gezeiget hat. Das wenige, so er uns von jeder Abbildung meldet, stimmet mit dem, so man in den Nachrichten des Abr. Roger lieset, vollkommen überein. Man findet hier die ganze Geschichte des Whistnou; seine Verwandlungen in einen Fisch, in einen Affen, einen Ochsen, einen Esel, ein Pferd, eine Schildkröte und andere Tiere mehr. Man erblicket ihn unter den verschiedenen Namen des Peremael, Eswara, Isura und anderen; beständig aber in solchen Bildern, deren unförmliche Seltsamkeit und besonderes Wesen die Aufmerksamkeit an sich ziehet. Auf dem 38. Blatte wird er vorgestellt, wie er auf einem großen Blatt auf dem Wasser treibet, und in der Stellung, in welcher er den Brama erzeugete; hierher muß man auch die 52., 72. und 85. Abbildung rechnen. Das 90. Blatt stellet den Whistnou, nebst noch zwei anderen Personen vor, welche alle drei so zusammengefüget sind, daß sie nicht mehr als eine ausmachen." Das Manuskript befand sich in der Kgl. Bibliothek in Paris und trug die Nummer 7239. Auch Anquetil DUPERRON Zend-Avesta **1**, Discours Préliminaire, S. VI) spricht davon, daß sich eine erhebliche Anzahl von indischen Handschriften in Paris befand. Ob mit oder ohne Bilder wird nicht gesagt. Dazu vergleiche man das Verzeichnis indischer Handschriften in dem „CATALOGUS cod. ms. bibl. reg." (Paris 1739—1744, **1**, S. 434 ff.), das bereits 287 Nummern aufweist. Darunter befinden sich auch illustrierte Handschriften, so z. B. Nr. XI: „Codex chartaceus, quo continentur deorum et dearum quae apud Indos coluntur imagines, ab anonymo, rerum omnium, dum in India versabatur, oculato teste, accuratissime depictae." Diese Pariser illustrierten Handschriften wären eine nähere Untersuchung wert.

[53] Varada-hasta = Geste der Gewährung. Die Finger der Hand zeigen nach unten; die Handfläche ist dem Beschauer offen zugewendet. Vgl. Anm. 50.

[54] **1**, Teil 1, Kap. 2, S. 155 f.: „Selon la note que l'on vient de voir, Brama est né avec cinq têtes, mais il y a toute apparence que depuis sa naissance il en a perdu une; car j'ai une estampe de Brama, enluminée et très-bien dessinée, mais dans le goût indien; dans cette estampe, Brama est représenté avec quatre têtes, deux bras et quatre mains, emmailloté depuis la ceinture jusqu'à la cheville des pieds; la tête principale, celle qui répond au milieu des autres, immédiatement entre les deux épaules, est plus grosse que celle des côtés, chacune de ces têtes porte une espèce de tour ou de pyramide de pagode, qui lui sert comme de bonnet, et qui entre jusqu'à mi-front.

On voit qu'il manque, à la droite de la figure, la cinquième tête; on la trouve aux pieds de Brama; elle a la face contre terre, l'oeil morne et éteint, son bonnet est renversé à côté et la pointe en bas. A l'autre côté de la figure, à la gauche, on voit pareillement à ses pieds, un pélican, je n'ai pu savoir quelle étoit l'allégorie de cette figure."

[55] **1**, Teil 1, Kap. 2, S. 205: „Mais j'ai cru que le public ne seroit pas faché de voir ici l'idole la plus singulière que j'aie parmi mes dessins; c'est peut-être aussi la plus singulière de toutes celles qui nous sont venues de l'Inde depuis que nous la fréquentons. Cette figure est certainement mystérieuse et allégorique, comme étoit celle de Janus, qui ayant deux visages, marquoit la conoissance du passé et de l'avenir. L'idole indienne doit être douée d'une intelligence bien supérieure à celle de Janus, puisqu'elle a trente-six têtes, formant trois étages ou trois rangs les uns au-dessus des autres: chaque rang est composé de douze têtes; une plus

grosse que les autres occupe à peu-près le milieu de chaque rang, cinq plus petites sont à la droite et six pareilles sont à sa gauche. Cette idole, avec ses trente-six têtes, n'a cependant que deux bras et quatre mains. Cette singularité ne m'a pas paru annoncer un pouvoir proportionné à l'intelligence qu'annoncent les trente-six têtes. Les Brames de la côte de Coromandel n'entendent peut-être plus eux-mêmes les sens de l'allégorie cachée sous cette figure."

[56] Vgl. Qu. CRAUFURD **1**, S. 181: „In the temples of Vishnou, this god is worshipped under form of a human figure, having a circle of heads, and four hands, as emblem of an all-seeing and all-provident being..." Doch scheint es, als ob CRAUFURD diesen Satz angesichts des oben besprochenen Bildes niedergeschrieben habe und keine andere Darstellung der gleichen Art kannte und im Auge hatte. Jedenfalls kennt er das Buch von LA B. LE GENTIL („Advertisement to the second Edition").

[57] Der zweite Teil des Namens ist skr. dâsa. Sein ganzer Name war „Maridas Poullé", er war als amtlicher Dolmetscher in Pondichery tätig. 1769 übersetzte er das „Bagawadam" (Bhâgavata Purâ*n*a) aus dem Tamil ins Französische, die Übersetzung wurde dann später von d'OBSONVILLE herausgegeben. Vgl. A. DUPERRON „Observations sur le Bagawadam" bei BERNOULLI **3**, Teil 2.

[58] s. MOOR S. 187: „It is maintained by some Vaishnavas, that the ratifying stream, poured on the hand of Vishnu in this Avatara [i. e. Vâmana], was the river Ganga; which, falling from the hand of the miraculous dwarf, descended thence upon his, now Vishnu's foot, whence gushing as a mighty river, it was received on the head of Siva. In M. le Gentil's Voyage aux Indes, a rough map or plan is given, from a native original, of the course of the Ganges; in which it issues from the foot of Vishnu, and falling on the head of Siva, flows in the style commonly seen through the cow's mouth." Diese Beschreibung paßt ganz genau auf ein bei d'HANCARVILLE veröffentlichtes Bild, das weiter unten noch zu besprechen ist. Möglicherweise liegt ein Irrtum MOOR's vor, der es nicht bei LA B. LE GENTIL, sondern bei d'HANCARVILLE sah.

[59] Livre 2, S. 155 f.: „Il tient un cercle d'une main, qui signifie l'immortalité, de l'autre un feu qui représente la force; enfin de la troisième et de la quatrième; il écrit sur des Olles ou livres indiens, symbole de la puissance législative." „Olles" (Tamil ôlai, Malayâlam ôla) sind die Blätter der Palmyra-Palme (Borassus flabelliformis), die als Schreibgrund Verwendung finden. Vgl. den Artikel „Ollah" bei YULE-BURNELL, sowie SONNERAT **1**, S. 136.

[60] K*R*ISH*N*A SÂSTRI Kap. 2, S. 11: „There are various other representations of Brahmâ drawn purely from the imagination of the sculptor or painter and sometimes also based on Purânic legends".

[61] Eine Abbildung des Brahmâ mit Schreibgriffel und Palmblatt, aber mit fünf anstatt vier Köpfen, bringen E. BURNOUF et E. JACQET **1**, Tafel 1. Im Vorwort bemerken die Verfasser: „Quant à la ressemblance qu'on pourra observer entre quelques unes de nos planches et celles que Sonnerat a jointes à son voyage, elle est purement accidentelle; ce naturaliste avait sans doute copié à Pondichéry des dessins semblables à ceux qui ont été rapportés par M. Géringer" (Géringer hatte aus Südindien eine beträchtliche Sammlung von eigenen und indischen Zeichnungen mitgebracht, die in „l'Inde Française" verwertet wurden. Vgl. „Introduction"). Übrigens bestehen noch zwischen einer Reihe von Abbildungen in dem zuletzt genannten Werk und bei SONNERAT hnlichkeiten, für deren Erklärung die oben vorgetragene Meinung ausreicht.

[62] Skr. Çrî Ra*n*ganâtha. Berühmtes Bild des Vish*n*u in dem Tempel von Çrîra*n*gam. Vgl. JOUVEAU-DUBREUIL **2**, Tafel XXI und S. 68, wo sich Einzelheiten über diese Darstellung finden.

[63] Skr. abhaya hasta. SONNERAT erklärt die Geste ganz richtig: „C'est faire avec la main un signe de protection, comme pour dire: ne craignez rien" (S. 172, Anm. e).

[64] Livre 2, S. 172: „Sangou [skr. ça*n*kha] Coquillage du genre des buccins, qu'on nomme Changue à la côte de Coromandel". — „Chacram [skr. cakra] Arme fait en cercle, qui vomit continuellement du feu, et qui, par la force des prières que récite Vichenou en la lançant, a le pouvoir de traverser la terre et les cieux, et de tuer tous ses ennemis." — „Dandaidon [skr. da*n*da, Stock, anstatt des gebräuchlicheren gadâ, Keule] Bâton ou massue. qui va toujours en diminuant du côté où le Dieu le tient à la main."

[65] Der in der Zeichnung aus der Mitte der Trommel herausragende Tierkopf soll der Kopf einer Schlange sein, deren Leib sich um die Trommel ringelt. Vgl. K*R*ISH*N*A SÂSTRI, plate IV (S. 272), Abb. 24 und JOUVEAU-DUBREUIL **2** S. 20, Fig. 3, sowie S. 37, wo dieses Attribut beschrieben und abgebildet ist.

[66] s. Bibliograph. Übersicht: EZOUR VEDAM. Das Buch, eine fingierte Übersetzung aus dem Sanskrit, erregte seinerzeit viel Aufsehen. Vgl. darüber WINDISCH, Kap. 1, S. 8 ff.

[67] Es sind „les traductions du Candon [gemeint ist das Skanda Purâ*n*a, vgl. livre 3, S. 203 und 213] du Bagawadam [Bhâgavata Purâ*n*a, vgl. S. 203 und 213] et de quelques autres livres originaux que je me suis procurés" (livre 2, S. 190). Die „SAMMLUNG Asiat. Originalschr." nennt im Vorwort eine Übersetzung des „Bagawadam", die SONNERAT in Indien erwarb. Diese Übersetzung erschien 1788 zu Paris (s. d'OBSONVILLE) und 1791 in deutscher Sprache in der „SAMMLUNG". SONNINI. der Herausgeber einer erweiterten Ausgabe von SONNERAT's Werk (Paris 1806) verzeichnet dort noch mehrere andere Hss., die er unter dem Nachlaß des Forschers fand (**1**, Avis).

[68] Von hier übernahm COLEMAN (Tafel 12, Abb. 1) das Bild unter dem Titel: „Krishna crushing the head of the Serpent."

[69] Auch J. RENNEL erwähnt in seinem „Mémoire sur une Carte de l'Indoustan ou de l'Empire Mogol" (bei J. BERNOUILLI **3**, Teil 1, S. LXXIII) einen M. Boughton Rouse und dankt ihm für die Übersetzung eines Teiles des „Ayni Acbari" (Aîn -i- Akbari von Abu-l Fazl).

[70] Es ist GERMANN entgangen, daß der Hauptteil der Genealogie schon 1791 (oder 1794 und 1796, was ZACHARIAE, Kleine Schriften S. 133, Anm. 1, annimmt) in Berlin unter dem Titel „Beschreibung der Religion und heiligen Gebräuche der malabarischen Hindous, nach Bemerkungen in Hindostan gesammelt" erschienen war.

[71] Vgl. S. 2: „Das Exemplar mit den schönen colorierten Bildern befindet sich noch in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle; in Indien würde ihr Abdruck, wenn auch nicht unausführbar, so doch sehr kostspielig gewesen sein."

[72] Die Hs. befindet sich in der Bibliothek der Ostindischen Missionsanstalt zu Halle. Ihre vor kurzem durch W. CALAND besorgte Ausgabe (Verhandelingen der K. Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, Afd. Letterkunde, N. R., D. 25, Nr. 3) war dem Verfasser noch nicht zugänglich.

[73] Skr. kastûri ist Moschus. Der Name bezeichnet also wohl nicht das Zeichen selbst, sondern die Substanz, mit der es aufgemalt zu werden pflegte.

[74] Das beschriebene Bild zeigt große Ähnlichkeit mit der ersten Darstellung des Brahmâ bei LA B. LE GENTIL (s. oben, Abschnitt „Frankreich"). Da die beiden Abbildungen nicht weit voneinander entstanden (in Tranquebar, resp. Pondichery), ist die Stilgleichheit wohl verständlich.

[75] Eine ähnliche Beschreibung des Çiva enthält auch ZIEGENBALG's Ausführliche Beschreibung, S. 41.

[76] Vgl. FERGUSSON and BURGESS, Part 2, S. 465. In Anm. 1 ist dort eine Reihe von Namen aus der älteren Literatur, LINSCHOTEN, de COUTO, FRYER, OVINGTON, A. HAMILTON, PYKE, A. DUPERRON, GROSE u. a. genannt, in deren Schriften Elephanta mehr oder weniger ausführlich behandelt wird. Die Liste ließe sich noch erweitern.

[77] Vgl. dazu FERGUSSON S. 467 f. Abbildungen bei BURGESS Tafeln 258/59, RAO **2**, Taf. 117, COHN Taf. 44/48.

[78] FERGUSSON S. 469 f., Abt. A auf Grundriß. Abb. bei FERGUSSON Taf. 85, BURGESS Taf. 258.

[79] FERGUSSON S. 470, Abt. B auf Grundriß. Abb. bei BURGESS Taf. 259, RAO **2**, Taf. 90, COHN Taf. 44, 49.

[80] FERGUSSON S. 471, Abt. D auf Grundriß.

[81] FERGUSSON berichtet darüber nichts; der Platz der Darstellung ist in der westlichen Cella, Abt. P auf Grundriß.

[82] FERGUSSON S. 471, Abt. C auf Grundriß. Abb. bei RAO **2**, Taf. 103. COHN Taf. 50.

[83] FERGUSSON S. 472, Abt. F auf Grundriß. Abb. bei RAO **2**, Taf. 46.

[84] FERGUSSON berichtet darüber nichts. Platz der Darstellung bei R auf Grundriß.

[85] Wie oben. L auf Grundriß.

[86] Vgl. FERGUSSON S. 470: „... Brahmâ, the latter seated on a lotus throne supported by five [auf der Zeichnung nur vier] wild geese which are his vâhana."

[87] Vgl. FERGUSSON S. 471: „At Çiva's left, crouching on his hams, is a three faced Brahmâ who is acting the part of priest in the ceremony."

[88] Vgl. FERGUSSON S. 470: „Opposite to the upturned back left arm Vishnu is represented riding upon Garuda. Vishnu has here four arms [auf unserm Bild nur zwei!], the front left hand seems to have rested on his knee, the other is raised and holds his chakra or discus."

[89] Vgl. FERGUSSON S. 469: „The headress is the usual high one, with two heavy folds descending on the left or female side of it and reaching the shoulder, while the right side differs in ornamentation and bears a crescent."

[90] Vgl. FERGUSSON S. 471: „Çiva and Pârvatî are represented in it seated together on a raised floor and both adorned as in the other sculptures."

[91] Dieselbe Skulptur beschreibt auch sehr ausführlich auf Grund von Notizen, die er an Ort und Stelle gemacht hatte, MOOR S. 94 ff.

[92] Sie beginnt später in den Aufsätzen von W. HUNTER, PYKE, Ch. BOON (ARCHAEOLOGIA **7**, 1785) und J. GOLDINGHAM (ASIATICK RESEARCHES **4**, 1795). Gute Abbildungen von Elephanta enthält auch W. DANIELL, Part Fifth, 1815.

[93] PAULINUS ist deutscher Abstammung; er wurde am 25. April 1748 in Hof am Leithagebirge bei Mannersdorf, N.-Österreich, auf den Namen Philipp WESDIN getauft. Vgl. Fr. MÜLLER, WZKM **2** (1888), S. 263.

[94] Vgl. GIUSEPPE di Santa Maria, „Prima speditione", S. 146: „Si fecero simili diligenze con altri, e otteni da Monsignore Arciuesco della Serra per alcuni giorni due libri del Gentilesmo di quei Paesi, tradotti in Portoghese dal Malavare da quali s'hebbe molta luce della lor Tenebre, tanto que detto Padre n'hà composto un grosso volume con le figure degl' Idoli, e altre fauole assai distese, ..." „Serra" ist das alte Reich Chera oder Kerala an der Westküste Südindiens (vgl. SMITH S. 403). Der Erzbischof von Cranganor, um den es sich handelt, war ein gelehrter portugiesischer Jesuit, P. Franciscus GARCIA, der u. a. Verfasser einer „Relaçao dos Gentios Sectarios da India Oriental" ist (ZACHARIAE, GGA 1916, Nr. 10, S. 567, Anm. 2). Der genannte Pater („detto Padre") ist ein Begleiter des GIUSEPPE namens VINCENZO MARIA di San Caterina da Siena, der in seinem

Buche „Il Viaggio all' Indie Orientali" auf das von GIUSEPPE erwähnte Ms. anspielt. Vgl. Vorwort: „molte le raccolsi con diligenza dalli libri, e scritti de Gentili, quali ancora conseruo." Wohin der „grosso volume con le figure degl' Idoli" gekommen ist, wissen wir noch nicht.

[95] Vgl. Nachtrag S. 314: „In vertice IV capitum dei Brahma prominet buccinum ex calore et humore omnis generationis symbolum et principium." Eine Parallele zu dieser Darstellung einer Muschel auf den Köpfen des Brahmâ ließ sich nirgends finden.

[96] Es heißt hier ausdrücklich: „Vishnu dei incarnationes sunt IX." PAULINUS nennt als 6., 7. und 8. Avatâra Râma, als 9. K*rish*na und läßt Buddha und Kalki aus. Doch werden diese später in anderem Zusammenhang besprochen, so daß sich die bekannten zehn Inkarnationen ergeben.

[97] 1. „Sacellum Indicum num. 1 ex ligno"; 2. „Sacellum Indicum Tamulicum num. 2 ex ligno". Nach Halle waren durch Vermittlung der Missionare in Tranquebar ähnliche Kästchen gekommen. Vgl. DÄN. MISSIONSBERICHTE 22. Cont. (**2**, 1727) S. 893 ff., wo sich die Beschreibung eines „auswendig lacquierten Götzen-Kastens oder Capelle, darin ein Götze stehet" findet. Die einzelnen Götterfiguren, die „das inwendig liegende Götzenbild Wischtnu" umgeben, sind genau beschrieben. Später (40. Cont., **4**, S. 539 ff.) folgt „Herrn Missionarii Sartorii kurtze Beschreibung eines Kästchens voll Tamulischer Götzen-Figuren, welche meistentheils die Thaten des Abgotts Wischtnu, unter dem Namen Krischtnu oder Kischtnen, vorstellen".

[98] S. 121 berichtet über Aussehen und Zweck: „Sacrarium hoc gentilicum miro artificio et colorum varietate ad mythicas regulas distinctum, alicuius nobilis Indicae familiae domesticae devotioni dicatum fuisse videtur. Sectae Vishnuviticae, seu illius, quae aquam mundi principium et finem colit, peculiare est. Latum, palmos duos, longum palmos duos cum dimidio."

[99] Diese Handschrift ist beschrieben im „Examen Historico-Criticum" S. 73 f.: „Codex manuscriptus in octavo cum figuris idolorum, ..., Indicorum Nepalensium ab Indo quodam Nepalensi coloribus vivis expressis, ..."

[100] Im „Katalog" S. 240 ist als einziges dort vorhandenes Bild des Brahmâ genannt: „Brahma deus natus ex loto, quae nata fuit ex umbilico dei Vishnu." Eine solche Darstellung findet sich in keinem Werk des PAULINUS.

[101] „Mr. Holwell, in explaining his first plate, supposes Brahmá to be floating on a leaf of betel in the midst of the abyss; but it was manifestly intended by a bad painter for a lotos leaf or for that of the Indian fig-tree" kritisiert W. JONES diesen Vermerk. („On the Gods ..." S. 243.

[102] Vgl. RAO **1**, S. 215: „This form is symbolic of God brooding over the ocean of the chaos caused after the destruction of the universe at the end of an aeon."

[103] Die Âditya sind Söhne der vedischen Göttermutter Aditi, die nach Ansicht der Epen und Purâ*n*a auch Vish*n*u geboren hat. Vgl. DOWSON, s. v. Aditi und Âditya.

[104] V*rish*ni ist der Name eines Geschlechtes, zu dem K*rish*na gehört (P. W.). Vâsudeva ist eine Bezeichnung des Gottes.

[105] Die Rudra oder Marut sind vedische Sturmgötter. Ça*n*kara ist eine Bezeichnung für Çiva als Führer der Rudra; vgl. DOWSON s. v. Ça*n*kara.

[106] Die Erforschung der indischen Altertümer setzte um diese Zeit ein. Vgl. die in Anm. 92 angeführte Literatur. Dazu kommen Beschreibungen der Skulpturen von Mâmallapuram von J. GOLDINGHAM („AS. RES." **5** [1798], S. 69 ff.), Bilder aus Elurâ bei W. DANIELL und

ein Bericht über die Höhlen von W. H. SYKES mit zahlreichen Abbildungen („TRANSACTIONS" **3** (1823), S. 265 ff.), die hier nicht weiter behandelt werden sollen.

[107] MALET scheint sich bei der Herkunftsangabe des Bildes geirrt zu haben. Das Vorbild von Tafel E entspricht nicht, wie angegeben, der Darstellung des Çiva mit seiner Gattin Pârvatî in der Dumâr-Lena Höhle zu Elurâ, sondern ist identisch mit einer inhaltlich und formal fast gleichen Skulptur in der Râva*n*a-kâ-Khâi Höhle am gleichen Ort. Vgl. Tafel E mit COHN, Tafel 43 (Dumâr-Lena) und Tafel 35 (Râva*n*a-kâ-Khâi).

[108] Skr. Ça*n*kara - Nârâya*n*a oder Hari - Hara bezeichnet eine Gestalt, bei der Çiva und Vish*n*u in einer Person vereinigt sind.

[109] Es handelt sich jedenfalls um den nachmaligen General James STUART (1741—1815), der 1805 von Indien nach England zurückkehrte. Vgl. DICTIONARY **55**, S. 89.

[110] Vgl. über Sir Charles WILKINS (1749?—1836), den bekannten Orientalisten, DICTIONARY **61**, S. 259.

[111] Vgl. S. 11: „This plate [i. e. Tafel 3] is taken from a cast in metal, made by Mr. Wilkins, superintended by Pandits (learned Brahmans, theologians) in Benares."

[112] Vgl. S. 161: „Plate 31 is taken from a sketch in ink, made by an artist in my employ, superintended by my Pandit."

[113] Vgl. S. IX: „I have caused many of those subjects to be accurately copied, and engraved by hands eminent in their respective lines. The greatest attention has been paid by the ingenious artist (Mr. Haughton of the Royal Academy) in taking the portraits of the images and the drawings for my plates ..."

[114] Moses H. HAUGHTON (1772?—1848?), Miniaturmaler und Stecher. Vgl. DICTIONARY **25**, S. 170.

Bibliographische Übersicht.

ANTONIO de San Roman. Historia General de la Yndia Oriental. Valladolid 1603.

ARCHAEOLOGIA: or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. London 1770 ff.

ASIATICK RESEARCHES, or Transactions of the Society instituted in Bengal for inquiring into the history and antiquities, arts, sciences, and literature of Asia. Calcutta 1788 ff.

BALDAEUS. Beschrijvinge van Malabar ... (1672), s. S. 18 und de JONG.

BARBOSA Duarte. The Book of D. B., herausgegeben von M. L. DAMES. London 1918/21. Der Bericht wurde zum erstenmal teilweise von RAMUSIO abgedruckt („Delle Navigatione et viaggi", Venedig 1550, **1**, fol. 310—348: „Libro di Odoardo Barbessa Portoghese").

BARROS Joam de. Asia de Joam de B., de que os Portugueses fizeram no descubrimento e conquista dos mares e terras do Orienta. (Meist „Decadas da Asia" genannt.) Decada 1—3 (von BARROS) Lissabon 1552—1563; 4—8 (von COUTO) Lissabon 1602—1673.

BERNIER François. Voyages de F. B. ... Amsterdam 1699. Neuausgabe von V. A. SMITH, Oxford 1916.

BERNOUILLI Johann. Description historique et géographique de l'Inde ... Berlin 1786—1791. (Mit Beiträgen von J. TIEFFENTHALER, A. DUPERRON und J. RENNELL.)

BHANDARKAR R. G. Vaish*n*avism, Çaivism and minor religious systems. Straßburg 1913 (GIAPA).

BUCHANAN Francis, s. S. 76.

BURGESS James. The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. London 1897. S. auch FERGUSSON.

BURNOUF Eugène und Eugène JACQET. L'Inde française, ou collection de dessins représentants les divinités, temples ... des peuples hindous ... Paris 1827—1835.

CALAND W. 1. Ausgabe der „Open Deure", s. ROGER. 2. Twee oude Fransche Verhandelingen over het Hindoeisme ... Amsterdam 1923.

CALAND W. en FOKKER. Drie oude Portugeesche Verhand. over het Hindoeisme. Amsterdam 1915.

CATALOGUS codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae. Paris 1739 bis 1744.

CHARPENTIER Jarl. 1. Preliminary report on the „Livro da Seita dos Indios Orientais" (Brit. Mus. Ms. Sloane 1820), Bull. of the School of Oriental Studies **2**, part 4. London 1923. 2. The Brit. Mus. Ms. Sloane 3290, The Common Source of Baldaeus and Dapper, Bull. of the School of Or. stud. **3**, part 3. London 1924.

CHURCHILL Awnsham and John. A Collection of Voyages and Travels. London 1732 ff.

COHN William. Indische Plastik. Berlin 1923.

COLEMAN Charles. The mythology of the Hindus ... London 1832.

COOMARASWAMY Ananda. Rajput Painting. London 1916.

COUTO, s. BARROS.

CRAUFURD Quintin. Sketches chiefly relating to the history, religion, learning, and manners of the Hindoos. London 1790.

DANIEL Thomas. Oriental Scenery. London 1815.

DÄN. MISSIONSBERICHTE. Der Königl. Dän. Missionarien aus Ost-Indien eingesandte ausführl. Berichte. Halle 1735—1767.

DAPPER, s. S. 31.

DELLA VALLE Pietro. Viaggi di P. Della V. Rom 1657. 2. Ausg. Rom 1662—63.

DICTIONARY of National Biography. London 1885 ff.

DOWSON John. A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion. London 1891.

DUPERRON Anquetil. Zend-Avesta, ouvrage de Zoroastre ... Paris 1771.
EPISTOLAE INDICAE de stupendis et praeclaris rebus, quas divina bonitas in India et in Variis Insulis per Soc. Nom Jesu operari dignata est. Secunda ed. auctior. Lovanii 1566.
EURINGER Seb. Heinrich Roth S. J. von Dillingen, Jahrb. d. hist. Ver. Dillingen a. D. 1919.
EXAMEN Hist.-Crit. s. PAULINUS A S. B.
l'EZOUR-VEDAM ou Ancien Commentaire du Vedam. Contenant l'exposition des opinions religieuses et philosophiques des Indiens. Traduit du Samscretam par un Brame. Yverdon 1778.
FARIA Y SOUSA Eman. Sever. Asia Portuguesa. Lissabon 1666—1675.
FERGUSSON and BURGESS. The Cave Temples of India. London 1880.
FRANK Othmar. 1. Über das Bild des Weltbaumeisters Viçvakarman, in einem Felsentempel bey Illora in Indien. Abh. d. Münchener Akad. d. Wiss., Klasse 1, **1**, 1835. 2. Über ein Denkmal der ind. Mythologie, nach e. ind. Zeichnung. 3. Über einige ind. Idole des K. Antiquariums zu München. Abh. **2**, 1837.
FRYER John. A new account of East India und Persia ... London 1698. Neuausgabe von CROOKE, Cambridge 1909—1912.
GIUSEPPE di Santa Maria. 1. Prima speditione all' Indie orientali. Rom 1666. 2. Seconda speditione. Rom 1672.
GRIERSON George Abraham. Linguistic Survey of India. Calcutta 1898 ff.
GROSE John Henry. A voyage to the East Indies ... London 1757. Erweiterte Ausgaben London 1766 und 1772.
GUBERNATIS Angelo de. Gli Scritti del Padre Marco della Tomba Missionario nelle Indie Orientali. Florenz 1878.
GUERREIRO Fernão. Relaçam annual das cousas que fizeram os padres da Companhia de Jesus na India e Japao ... Evora und Lissabon 1603—1611.
GUYON Claude Marie. Histoire des Indes orientales ... Paris 1744. Deutsch (Des Abts Guyon Geschichte von Ostindien) Frankfurt und Leipzig 1749.
d'HANCARVILLE P. F. Hugues. Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce; sur leur connexion avec les Arts et la Religion des plus anciens peuples connus; sur les Monuments Antiques de l'Inde, de la Perse ... London 1785.
HAYUS Johannes. De rebus iaponicis, indicis et peruanis epistolae recentiores ... Antwerpen 1605.
HERTEL Joh. Indische Märchen. Jena 1921.
HOLWELL J. Z. s. S. 71.
HOPKINS E. Washburn. Epic Mythology. Straßburg 1915 (GIAPA).
JACQET Eug. s. BURNOUF.
JARRIC Pierre de. Thesaurus rerum indicarum, in quo Christianae ac Catholicae religionis tam in India Orientali quam in aliis regionibus Lusitanorum oprâ nuper detectis ortus, progress., incrementa ... recensentur. Opus nunc primum a M. Martinez e Gallico in latinum sermonem translatum. Köln 1615.
JONES William. 1. The Works of Sir W. J. London 1799. 2. On the Gods ... s. S. 73.
JONG Albert Johannes de. Afgoderye der Oost-Indische Heydenen door Ph. Baldaeus, uitgeven door A. J. de Jong. 's Gravenhage 1917.
JOUVEAU-DUBREUIL. Archéologie du Sud de l'Inde. Paris 1914.
KIRCHER. s. S. 12.
KLEERKOOPER M. M. en van STOCKUM. De Boekhandel te Amsterdam, voornamelijk in de 17e eeuw. 's Gravenhage 1914—1916.
KRISHNA SÂSTRI. South Indian Images of Gods and Goddesses. Madras 1916.
KRISTELLER Paul. Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

LA BARBINAIS LE GENTIL de. s. S. 40.
LA BOULLAYE-LE-GOUZ François de. s. S. 37.
LA CROZE Mathurin Veyssière de. s. S. 53.
LA FLOTTE A. de. s. S. 39.
LANGLÈS Louis Mathieu. Monuments anciens et modernes de l'Hindostan ... Paris 1821.
LANGLOIS M. A. Harivaṁça ou Histoire de la Famille de Hari. Paris 1834—1835.
LEDEBOER A. M. Het geslacht van Waesberge. Utrecht 1869.
LINSCHOTEN Jan Huygen van. Itinerario / Voyage ofte Schipvaert / van Jan H. van L. naer Oost ofte Portugaels Indien ... Amsterdam 1596. Neuausgabe von H. KERN. 's Gravenhage 1910.
LORD Henry. A display of two forraigne sects in the East Indies ... London 1630.
MAFFEI Joh. Petrus, Historiarum Indicarum libri XVI. Selectarum item ex India epistolarum eodem interprete libri IV. Venedig 1589.
MALET. s. S. 75.
MAURICE Thomas. 1. Indian Antiquities or dissertations relative to the ancient geographical divisions, the pure system of their primeval theology ... London 1793—1800. Benutzt ist die Ausgabe 1806. 2. The History of Hindostan; its arts and its sciences ... London 1795.
MOOR. s. S. 77.
MÜLLBAUER Maximilian. Geschichte der Kath. Missionen in Ostindien. München 1851.
NIEBUHR. s. S. 57.
NUOVI AVISI dell' India orientale. Rom 1559.
d'OBSONVILLE Foucher. Bagawadam, ou doctrine divine, ouvrage indien canonique ... Paris 1788.
OVINGTON John. A Voyage to Suratt, in the year 1689 ... London 1696.
PAULINUS A SAN BARTHOLOMAEO. 1. Systema Brahmanicum ... s. S. 62. 2. Examen historico-criticum Codicum Indicorum Bibliothecae Sacrae Congregationis de Propaganda Fide. Rom 1792. 3. Musei Borgiani Velitris codices manuscripti ... Rom 1793. (Meist kurz „Katalog" zitiert.) 4. India Orientalis christiana. Rom 1794. 5. Viaggio alle Indie Orientali. Rom 1796.
PICART Bernard. Cérémonies et Coutumes Religieuses de tous les Peuples du Monde ... Amsterdam 1723—1737. (Von Band 6 ab der Untertitel: „Cérémonies et Coutumes Religieuses des Peuples Idolâtres".)
PIMENTA Nikolaus. Relatio historica de rebus in India orientali a societate Jesu gestis. Mainz 1601.
PIVATI Francesco. Nuovo Dizionario Scientifico e curioso sacro-profano ... Venedig 1746—1751.
PYKE. Account of a curious Pagoda near Bombay, drawn up by Captain P.... Ed. by A. Dalrymple. ARCHAEOLOGIA 7, S. 323 ff.
RAMUSIO. s. BARBOSA.
RAO Gopinatha. Elements of Hindu Iconography. Madras 1914.
RHODE Joh. Gottlieb. Über religiöse Bildung, Mythologie und Philosophie der Hindus. Leipzig 1827.
ROGER. s. S. 9.
SACHS Curt. Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Berlin 1915.
SAMMLUNG asiatischer Originalschriften. Zürich 1791.
SCHMIDT Emil. Geschichte Indiens. Leipzig 1923.
SCHULTZE Walther. Ost-Indische Reyse ... Amsterdam 1676.
SEPIBUS Georgius de. Romani Collegii Soc. Jesu musaeum celeberrimum. Amsterdam 1678.
SMITH Vincent A. Early History of India. Oxford 1908.
SONNERAT. s. S. 43.
STOCKLEIN Joh. Allerhand so Lehr als Geist reiche Brief / Schriften

und Reis Beschreibungen / welche von den Missionariis der Ges. Jesu aus Beyden Indien... seit Anno 1642 bis 1726 in Europa angelangt seynd... Augsburg 1728—1755.
THESAURUS Epistolicus Lacrozianus. Leipzig 1742.
TRANSACTIONS of the Literary Society of Bombay. London 1819 ff.
VINCENZO MARIA di San Caterina de Siena. Il Viaggio all'Indie Orientali ... Rom 1672.
VRIES Simon de. Curieuse Aenmerckingen der bysonderste Oost en West-Indische verwonderens waerdige Dingen. Utrecht 1682.
WILLIAMS Monier. Brahmanism and Hinduism. London 1891.
WILSON H. H. Essays on the religion of the Hindus. London 1862.
WINDISCH Ernst. Geschichte der Sanskritphilologie. Straßburg 1917 (GIAPA).
WOLLHEIM DA FONSECA Anton Edmund. Mythologie des alten Indien. Berlin 1856.
YULE-BURNELL. A Glossary of Anglo-Indian Words (Hobson-Jobson). 1 st. ed. Oxford 1886.
ZACHARIAE Theodor. 1. Besprechung von CALAND und FOKKER, GGA 1916, Nr. 10. 2. Über die Breve Noticia dos erros que tem os Gentios do Conção da India. Gött. Nachr. 1918. 3. Kleine Schriften. Halle 1920.
ZIEGENBALG Bartholomaeus. 1. Genealogie... s. S. 51. 2. Ausführliche Beschreibung des malabarischen Heidentums. Näheres s. Anm. 72.

Erklärung ikonographischer Sanskrittermini.

abhaya hasta oder mudrâ. Geste der Beschützung (s. Anm. 50).
cakra, radförmige Wurfwaffe, neben ça*n*kha das häufigste Attribut Vish*n*u's. Über seine Entwicklung vgl. RAO **1**, S. 4 — eine Skizze seiner verschiedenen Formen vom 7.—18. Jhdt. bei JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 63.
ça*n*kha, große Seemuschel, eines der bekanntesten Attribute Vish*n*u's. Vgl. RAO **1**, S. 3 ff. Einen Überblick über seine Entwicklung vom 7.—18. Jhdt. gibt JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 65.
*d*amaru, indische Handtrommel (Vgl. SACHS S. 74). Attribut des Çiva
gadâ, Keule. Über die verschiedenen Ausführungen dieser Waffe vgl. RAO **1**, S. 4 f.
ha*m*sa, Schwan, das gewöhnliche Begleittier des Brahmâ.
kirî*t*a-maku*t*a, konisch geformte Krone (s. Anm. 19).
m*r*iga, Gazelle, häufiges Attribut des Çiva. Vgl. JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 20.
padma, Lotosblume.
paraçu, Axt, Streitaxt. Meist in der Hand Çiva's. Vgl. RAO **1**, S. 6, JOUVEAU-DUBREUIL **2**, S. 20.
triçûla, Dreizack, Attribut Çiva's.
varada hasta oder mudrâ. Geste der Gewährung (s. Anm. 53). Vgl. ferner die Tafeln I—IV bei K*R*ISH*N*A SÂSTRI, die eine Reihe von Detailzeichnungen der besprochenen Attribute usw. enthalten.

Lebenslauf.

Geboren am 13. Januar 1902 in Schleißheim bei München als Sohn des damaligen Postadjunkten Josef SCHIERLITZ und seiner Frau Franziska, besuchte ich von 1908—1912 die Volksschulen in Gaustadt bei Bamberg, Bamberg und München und trat 1912 in die erste Klasse des Realgymnasiums zu München über, wo ich bis 1917 verblieb. 1917—1919 war ich im k. b. Kadettenkorps zu München, 1919—1921 an der realgymnasialen Abteilung des Wittelsbacher Gymnasiums in der gleichen Stadt. An der zuletzt genannten Anstalt erhielt ich im April 1921 das Reifezeugnis.
Meine Studien an der Universität München, die ich im Sommersemester 1921 begann, führten mich zuerst auf das Gebiet der Literatur- und Kunstgeschichte. Ich besuchte hier Vorlesungen der Professoren MUNCKER, WOLTERS, KEHRER und A. L. MAYER sowie Vorlesungen und Übungen der Professoren BORCHERDT, KUTSCHER, WÖLFFLIN und später HAUTTMANN. Im Wintersemester 1922/23 wählte ich als Hauptfach das Studium der Völkerkunde Asiens bei Prof. L. SCHERMAN, verbunden mit indischer Philologie bei den Professoren W. GEIGER und H. OERTEL und Kunstgeschichte bei den oben angeführten Dozenten. Im Sommer 1924 erhielt ich von Professor L. SCHERMAN das Thema: DIE BILDLICHEN DARSTELLUNGEN DER INDISCHEN GÖTTERTRINITÄT IN DER ÄLTEREN ETHNOGRAPHISCHEN LITERATUR, dessen Bearbeitung ich als Dissertation am 1. Februar 1926 bei der ersten Sektion der Philosophischen Fakultät einreichte. Am 8. März bestand ich das Examen rigorosum.